

**„Da wurde der Wunsch zur Begierde“
Über Japansehnsucht und Künstlerreisen im
19. und frühen 20. Jahrhundert**

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg,
ZEGK – Institut für Europäische Kunstgeschichte

vorgelegt von: Judith Knippschild
Erstgutachter: Prof. Dr. Monica Juneja
Zweitgutachter: Prof. Dr. Melanie Trede
mündliche Prüfung: 10.02.2020

Dank

Mein ganz besonderer Dank gilt Frau Prof. Dr. Monica Juneja, die meine Dissertation mit sachkundigem Rat, wohlwollendem Interesse und Ermutigungen begleitete und eine große Unterstützung bei der Beantragung von Stipendien war. Frau Prof. Dr. Melanie Trede danke ich herzlich für die Bereitschaft, die Dissertation als Zweitbetreuerin zu übernehmen, und ihre damit verbundene konstruktive Kritik an der Arbeit.

Wertvolle Hilfestellung leisteten zudem mehrere Archive und museale Einrichtungen. Neben der Sichtung von Kunstwerken und Archivalien konnten insbesondere die Anregungen der dort tätigen Wissenschaftler meine Arbeit bereichern. Besonders herausstellen möchte ich hierbei Dr. Astrid Becker von der Nolde Stiftung Seebüll, Dr. Petra Rösch und Bettina Clever vom Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Dr. Bruno Richtsfeld vom Museum Fünf Kontinente in München, Dr. Nina Schleif vom Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg und Dr. Lucas Marco Gisi vom Robert Walser-Zentrum in Bern. Ebenso gebührt Prof. Dr. Peter Pantzer, Dr. Andrea Hirner, Fujimoto Maho, Osamu Okuda und Katharina Rode mein Dank für ihre vielen wertvollen Hinweise.

Für die kritische Durchsicht möchte ich erneut Katharina Rode und Gabriele Buttig danken. Ein herzliches Dankeschön gilt ferner meinen Kollegen der Universität Heidelberg für die vielen aufmunternden, konstruktiven Gespräche.

Finanziell und ideell gefördert wurde ich über drei Jahre von dem Promotionsprogramm des Cusanuswerks, wofür ich sehr dankbar bin. Ohne dessen Hilfe wäre die vorliegende Arbeit nicht möglich gewesen.

Nicht zuletzt möchte ich meinen Freunden, meiner Familie und meinem Ehemann meinen vom ganzen Herzen kommenden Dank für die emotionale Unterstützung aussprechen. Ihnen widme ich diese Arbeit.

Hinweise

In der folgenden Arbeit wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit ausschließlich die männliche Form verwendet. Sie bezieht sich auf Personen beiderlei Geschlechts.

Japanische Personennamen wurden nach der japanischen Ordnung aufgeführt; so steht der Nachname *vor* dem Vornamen. Hat der zitierte Autor jedoch auf Englisch oder Deutsch publiziert und seinen Namen daher selbst in „westlicher“ Schreibweise angegeben, dann wurde dies unverändert übernommen und beibehalten.

Inhaltsverzeichnis

Einführung	1
Fragestellung.....	1
Forschungsstand	8
Methode und theoretische Grundlagen	22
Vorgehensweise / Aufbau.....	36
1. Dialoge zwischen Japan und dem euroamerikanischen Kulturraum	40
1.1 Frühe Austauschprozesse.....	40
1.2 Euroamerikanisch-japanische Begegnungen nach 1853	46
1.2.1 Weltausstellungen, Museen und Sammlungen.....	46
1.2.2 Auswirkungen auf das kulturelle Leben.....	53
1.3 Japonismus in Malerei und Grafik.....	57
1.4 Japanische Malerei in der Meiji-Zeit (1868–1912)	66
2. Japanreisen im 19. und frühen 20. Jahrhundert	73
2.1 Von der Expeditionsreise zum Japantourismus	73
2.2 Der Expeditionsmler Wilhelm Heine.....	82
2.3 Die Reisebegleiter Franz Hohenberger / Karl Walser	89
2.4 Der Bildungsreisende Emil Orlik	96
2.5 Der Tourist Emil Nolde	101
3. Japanbilder versus Japanvorstellung	106
3.1 Die Reisebilder – einflussreiche Faktoren in der Bildproduktion	106
3.2 Landschaftsdarstellungen	116
3.3 Tempel- und Schrein-Ansichten	126
3.4 Musik, Tanz und Theater	133
3.5 Frauendarstellungen.....	143
3.6 Ignorierte Themen	156
4. Japanbild versus Japonismus	163
4.1 Rezeption der japanischen Kunst.....	163
4.1.1 Wilhelm Heine	164
4.1.2 Franz Hohenberger.....	168
4.1.3 Emil Orlik.....	172
4.1.4 Karl Walser.....	177
4.1.5 Emil Nolde	182
4.2 Reisebilder im Kontext von Japonismus, Orientmalerei und Exotismus	188
4.3 Austauschprozesse.....	197
5. Nach der Rückkehr – Rezeption und Wirkung	207
5.1 Japanbilder im Spiegel zeitgenössischer Kritiken	207

5.2 Potenzial Japanreise für Künstlerkarriere	221
5.3 Der Künstler als Mediator	229
Schlussbetrachtung.....	237
ANHANG	246
I. Künstlerbiografien.....	246
II. Tabellarische Übersicht Künstlerreisen	256
III. Literaturverzeichnis	258
IV. Abbildungen	279
V. Bildnachweis.....	355

Einführung

Fragestellung

„Lange Zeit bevor ich an die Möglichkeit denken konnte, eine Reise nach Japan zu unternehmen, führte mich meine Phantasie dahin. Als ich aber zum Holzschnitte kam [...] – da wurde der Wunsch zur Begierde: hinüber zu fahren nach dem Lande alter Cultur und seltsamer Art und diese seltene Kunst und Technik an Ort und Stelle zu lernen.“¹

Gleich in den ersten Sätzen des Essays „Anmerkungen über den Farbenholzschnitt in Japan“ des böhmischen Malers Emil Orlik (1870–1932) aus dem Jahr 1901 wird die Faszination deutlich, mit der viele Kunstschaaffende aus dem euroamerikanischen Kulturraum Japans Kunst und Kultur im 19. und frühen 20. Jahrhundert begegneten. Es war eine Faszination, die mobilisierte und zu einem Umdenken im eigenen Kunstschaffen inspirierte. Während die meisten Künstler Japan von Europa aus konsumierten, reisten nur wenige selbst dorthin.

Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, zu welchen Auswirkungen und Konsequenzen eine reale Japanbegegnung führte. Im Fokus stehen die Japanreisen von fünf Künstlern des deutschsprachigen Kulturraums. Es gilt zu untersuchen, welches visuelle und damit einhergehend imaginative Japan-Bild die Künstler durch ihre unmittelbare Erfahrung von einem Land entwarfen, das im euroamerikanischen Raum schon beinahe mythologisch verklärt wurde. Ferner wird in dieser Studie diskutiert, inwiefern sich die Reiseerfahrung stilistisch auf das Werk der Reisemaler auswirkte.

Vor diesem Hintergrund erfolgt in dieser Arbeit ein Perspektivwechsel: Anhand der Analyse der Künstlerreisen soll das Vorstellungsbild, welches im euroamerikanischen Kulturraum zirkulierte und ein „westliches Japan-Konstrukt“² bildete, hinterfragt werden. Dafür erweisen sich die auf den Reisen angefertigten visuellen Bildwerke als besonders geeignet. Im Gegensatz zu den Nicht-Reisenden, die lediglich japanische Versatzstücke visualisierten, hatten die Reisemaler theoretisch die Möglichkeit Japan und seine Bevölkerung ganz konkret in den Bildwerken darzustellen. Dabei zeigt sich

¹ Orlik, Emil, in: Die graphischen Künste 1902, S. 31.

² Es sei darauf hingewiesen, dass es sich bei Begriffen wie „Japan“ und „westlich“ wiederum um Konstruktionen und Vereinheitlichungen handelt, die in dieser Arbeit an einigen Stellen allein im Sinne der Sprachökonomie Verwendung finden, siehe dazu: Pekar, Thomas, in: Gebhard (Hg.) 2000, S. 228.

jedoch, wie wirkmächtig das Japan-Konstrukt war, welches die Künstler vor Reiseantritt kennengelernt hatten. Denn am Ziel der Reise wurden die Maler mit ihrer Japanimagination konfrontiert. Alsdann galt es, die neuen Erlebnisse, Erfahrungen und Kenntnisse mit den alten Bildern abzugleichen; man machte sich sprichwörtlich „ein Bild“ von Japan und übertrug die Essenz ins gemalte Bild.

Hierbei überlagern sich verschiedene Bedeutungsebenen dessen, was unter dem Begriff „Bild“ verstanden werden kann – einerseits das gemalte und gezeichnete haptische Produkt und andererseits die Vorstellung. Zur besseren Unterscheidung zwischen dem visuellen *Japanbild* und dem imaginierten *Japan-Bild* wird in dieser Studie anhand der Schreibweise differenziert: So wird das *Japanbild* vom *Japan-Bild* abgegrenzt.

Der Sprachgebrauch macht jedoch weiterhin darauf aufmerksam, dass im Falle der Reisekünstler das eine Bild das andere bedingte, tangierte und inspirierte.

Einerseits knüpften die gemalten Bilder also an bereits bestehende Imaginationen an und andererseits wurden die Bildwerke selbst zu einem Teil des westlichen Japan-Diskurses. Denn nach der Rückkehr wurden die Resultate von der Öffentlichkeit rezipiert und als authentische Informationsquelle wahrgenommen. In diesem Sinne erhielten die Maler eine bedeutsame Stimme: „Was man von Japan wusste, entstammte primär seinen Bildern und Kunstwerken, textuelle Konstrukte standen erst an zweiter Stelle“, betonte Claudia Schmidhofer, die das deutsche Japan-Bild des 19. Jahrhunderts analysierte.³ Christine Guth wies zudem darauf hin: „Pictures captured the imagination in a way that the written word alone could not, contributing to stereotypes that endure to this day.“⁴ Visuelle Medien trugen demnach entscheidend zur Generierung von Wissen über Japan bei, obgleich sie nach wie vor von der Japan-Diskursforschung vernachlässigt werden. Die vorliegende Studie soll dazu beitragen aufzuzeigen, dass die Bilderzeugnisse einen essenziellen Bestandteil der Japanimagination abbilden.

Damit knüpft die Untersuchung an Horst Bredekamps bildwissenschaftlichen Ansatz des „Bildaktes“ an. Hierbei werden Bilder als Akteure verstanden, die in der Lage sind, Geschehnisse und die Geschichte aktiv zu gestalten, statt allein als passive Zeugen aufzutreten.⁵ Somit wird den Bildern das Potenzial eingeräumt, den Diskurs mitzugestalten.

³ Schmidhofer, Claudia 2010, S. 299.

⁴ Guth, Christine M. E. 2004, S. 51.

⁵ Vgl. Bredekamp, Horst 2010.

Neben den diskursanalytischen Überlegungen darf nicht vernachlässigt werden, dass die Reisebilder einen ästhetischen Anspruch haben. Fast alle Unternehmungen, die Gegenstand der Studie sind, fanden in der Zeit des Japonismus statt. In Japan hatten die Reisemaler die Möglichkeit, Japans Kunst, welche für viele Kunstschaffende in Europa so vorbildhaft geworden war, intensiver zu studieren und für ihr eigenes Schaffen nutzbar zu machen. Daher stellt sich die Frage, ob sich das Werk der Reisenden durch die unmittelbare Konfrontation formal-ästhetisch veränderte. Trugen die Reisemaler dazu bei, den Japonismus in Europa voranzutreiben? Wiesen ihre Bildwerke eine andere Qualität auf als die Arbeiten der „Daheimgebliebenen“? Und in welchem Maße konnten und wollten sich die tief in der europäischen Maltradition verwurzelten japanreisenden Künstler auf die fremde Kunst und Kultur einlassen?

Mit der vorliegenden Arbeit wird intendiert, das eng gefasste Korsett der Japonismus-Forschung um eine neue Position zu erweitern: Neben stilistisch-ästhetischen Fragestellungen sollen die Vorstellungsbilder kritisch hinterfragt werden, welche von den Reisemalern konstruiert, produziert und projiziert wurden.

Das Problemfeld Reisebilder erfährt dabei eine weite Betrachtung: Einerseits im Kontext des Japonismus, der Rezeption der japanischen Kunst und Kultur, und andererseits hinsichtlich der Rekonstruktion von der Fremdwahrnehmung und der Mechanismen der Kulturbegegnung. Auf diese Weise leistet die Arbeit sowohl einen Beitrag zur kunstgeschichtlichen Japonismusforschung als auch zum Japan-Diskurs im deutschsprachigen Kulturraum.

Zur Problematik von Japanimagination und Realität

Die Differenz zwischen Japan-Idee und Imagination auf der einen und dem Erfahren auf der anderen Seite stellte für die ersten Reisekünstler eine ganz neue Herausforderung dar.

Zwar war Japan durch die Literatur in bestimmten Kreisen Europas und Nordamerikas bekannt – Werke wie Engelbert Kaempfers Reiseberichte wurden schon früh übersetzt und prägten das bis in die 1850er-Jahre vorherrschende Japan-Bild – doch war das Reisen bis dahin mit starken Restriktionen verbunden und primär für niederländische Kaufleute über den Hafen Nagasakis möglich. Eine real stattfindende Japanbegegnung

war für Kunstschaffende erst durch die erzwungene Öffnung von Japans Häfen im Jahr 1854 möglich.

Die Intensivierung der Handelsbeziehungen bewirkte einen wirtschaftlichen Austausch sowie die Begegnung auf kultureller Ebene und führte in der Folgezeit zu einer regelrechten Japanbegeisterung, welche bis in die Wohnstuben des städtischen Bürgertums drang. Für die Avantgarde hatte insbesondere die „Entdeckung“ des japanischen Farbholzschnitts weitreichende Konsequenzen: Die von den Möglichkeiten der Salonmalerei desillusionierten und nach einem neuen Ausdruck suchenden Kunstschaffenden fanden in der japanischen Grafik letztendlich einen Weg, sich von dem Illusionismus zu lösen. Als Resultat entstanden individuelle Lösungsansätze, die als Reflexion auf die Erfordernisse einer neu anbrechenden Zeit zu verstehen sind und Stilrichtungen wie Impressionismus, Art Nouveau und Jugendstil prägten bzw. hervorbrachten.

Gleichzeitig implizierte der sogenannte Japonismus, also das Interesse an der japanischen Kunst und Kultur und deren Appropriation durch euroamerikanische Kunstschaffende, Schriftsteller, Kritiker und Komponisten, eine Annäherung über den Exotismus. Japan wurde aus eurozentrischer Perspektive betrachtet und für sämtliche Bereiche des kulturellen Lebens konsumierbar gemacht, indem man mit dem Reiz des „Anderen“ kokettierte.

Selten ging es den Japonisten faktisch darum, sich fundiertes Wissen über Japan anzueignen. Vielmehr fand eine selektive Aufnahme statt, ausgehend von den individuellen Bedürfnissen der Künstler. Zudem reagierten sie auf die Vorstellung von Japan, welche in ihrem Umfeld präsent war. Im Fokus des Interesses standen zumeist formal-ästhetische Überlegungen; die eigentliche Substanz wurde dabei vernachlässigt. Beispielsweise übernahm Félix Bracquemond (1833–1914) für das Design eines Tafelservice Langustenmotive aus Utagawa Hiroshiges Holzschnitt-Serie „Große Fische“ (*Uo zukushi*, um 1832/1833), wodurch die maritime Darstellung in einen völlig neuen Kontext transferiert wurde.⁶

Ferner wurde der intellektuelle Zugang zur japanischen Kunst dadurch erschwert, dass in Europa immer nur ein Teil der japanischen Kunstwerke isoliert und vom

⁶ Félix Bracquemond (Designer), François-Eugène Rousseau (Designer, Verleger), „Service Rousseau“, Lebeuf Milliet & Die, Steingut, 1866/67.

ursprünglichen Kontext zu sehen war, sei es in Ausstellungen, in Sammlungen, im Kunsthandel, in Kunstdrucken, oder aber indirekt über die Arbeiten anderer Japonisten. Nicht selten waren es Objekte, die speziell für den euroamerikanischen Raum hergestellt worden waren, indem sie dessen Geschmack verarbeiteten, oder in Japan selbst wenig geschätzt wurden. So hatte im 19. Jahrhundert die Fehlinterpretation französischer Künstler und Kritiker dazu geführt, dass Katsushika Hokusai (1760–1849) in vielen Kreisen als der größte Meister der japanischen Kunstgeschichte galt, wohingegen die Farbholzschnitte des Malers zur selben Zeit in Japan populäre Grafiken waren und nicht in die Sammlungen japanischer Connaisseurs aufgenommen wurden.⁷ Klaus Berger sprach diesbezüglich von einem „fruchtbaren Missverständnis“.⁸ Demnach wurden Aspekte der fremden Kunstäußerungen nicht richtig verstanden oder falsch gedeutet, weil hierfür eine profunde Kenntnis etwa der Religion, der Volkssagen und des Naturverständnisses in Japan notwendig gewesen wäre. Dies stellte jedoch kein Hindernis für die künstlerische Aufnahme und Appropriation dar. Es ist zu vermuten, dass die Herangehensweise gar den kreativen Prozess beflügelte, indem Künstler fernab von wissenschaftlichen Diskursen agierten.

Um im Sinne des Japonismus Anregungen von Japans Kunst und Kultur für das eigene Werk fruchtbar zu machen, war die persönliche, direkte und unvermittelte Japanbegegnung also nicht zwingend notwendig. So unternahmen nur wenige Maler eine reale Reise nach Ostasien, darunter heute eher unbekannte Künstler wie Mortimer Menpes (1855–1938), Julius von Blaas (1845–1922), Félix Régamey (1844–1907) und Bertha Lum (1879–1954).

Anstelle der realen Reise, die letztendlich auch mit hohen Kosten und einem beträchtlichen Zeitaufwand verbunden war, machten viele Kunstschaffende von der Möglichkeit Gebrauch, gedanklich nach Japan zu reisen. Dadurch fand die Begegnung in der Imagination statt; so auch bei Vincent van Gogh (1853–1890), der an seine Schwester aus Arles schrieb:

⁷ Siehe dazu: Inaga, Shigemi, in: Japan Review 2003.

⁸ Berger, Klaus 1980, S. 10.

„[...] ich sage mir immer, dass ich hier in Japan bin. Dass ich folglich nur die Augen aufzumachen und das zu malen brauche, was ich vor der Nase habe und was mir Eindruck macht.“⁹

Das „imaginäre Japan“¹⁰ wurde zu einem wichtigen Moment für japaninteressierte Maler. Doch während sie sich nach Japan sehnten, sehnten sie sich eigentlich nach der Idee von Japan; die Realität und deren Überprüfung wurden zweitrangig. Für Oscar Wilde (1854–1900) waren Japan und „[...] the Japanese people, as they are presented to us in art [...] a pure invention.“¹¹ Wilde schlussfolgerte, dass es ein derartiges Land nicht gebe und die Japaner eine Art Stil, eine exquisite Fantasie der Kunst seien. Und Diane Towle resümierte bezüglich der Frage, warum die bedeutsamen Japonisten Claude Monet (1840–1926), James McNeill Whistler (1834–1903) und Vincent van Gogh niemals nach Japan reisten: „Perhaps they were aware that their ideas of Japan were a more powerful inspiration than actual experience of the country would be.“¹²

Im Zentrum des Japonismus stand also nicht Japan selbst, sondern das Japan-Konstrukt, die euroamerikanische Imagination von Japan.

In der bisherigen kunstgeschichtlichen Forschung, die sich mit dem Phänomen Japonismus auseinandersetzte, konzentrierten sich die Untersuchungen generell auf die Rezeption der japanischen Kunst im euroamerikanischen Kulturraum. Kaum einer der Kunstschaffenden, die im Fokus der Analyse standen, hatten Japan besucht. Jene „daheimgebliebenen“ Japonisten operierten mit Wissen, welches durch Dritte generiert wurde und in der Heimat verfügbar war. Ihr Japan-Bild folgte daher selten einer kritischen Reflexion. Doch was passierte, wenn Kunstschaffende tatsächlich nach Japan reisten und Aspekte der ostasiatischen Kunst und Kultur unmittelbar an Ort und Stelle sahen? Diese Frage wurde von der Kunstgeschichte bislang unzureichend diskutiert.

Der Untersuchungsgegenstand

Die rekapitulierten Fragestellungen werden im Kern anhand der Analyse von Japanreisen deutschsprachiger Künstler durchgeführt, die zwischen 1853 und 1913 Ostasien besuchten.

⁹ Vincent van Gogh an Wilhelmina van Gogh, 14.09.1888, Arles, in: van Gogh, Vincent [1968], Bd. 5, S. 52.

¹⁰ Delank, Claudia 1996.

¹¹ Wilde, Oscar 1907, S. 53 f.

¹² Towle, Diane Marie 2013, S. 278.

Es war eine Zeit, in der Japan sich von einem technisch rückständigen Land mit feudalen Herrschaftsstrukturen zu einer Weltmacht entwickelte, die in Konkurrenz zu den euroamerikanischen Industriestaaten stand. Parallel dazu „entdeckte“ die europäische Bevölkerung auf der anderen Seite des Globus seine Faszination für Japan, aus welcher der Japonismus hervorging.

Bei der Auswahl der Künstlerreisen, welche die Basis der Untersuchung bilden, handelt es sich keineswegs um eine um Vollständigkeit bemühte Auflistung aller unternommenen Japanreisen. In jenem Fall entsteht letztendlich nur eine Materialsammlung, die keine dezidierte Analyse des Themenkomplexes ermöglicht. Aus diesem Grund stehen fünf ausgewählte Künstlerreisen im Zentrum, die zu unterschiedlichen Zeiten und mit verschiedensten Ausgangsvoraussetzungen unternommen wurden. So kann trotz Selektion ein möglichst breites Spektrum des Problemfelds abgebildet und besprochen werden.¹³

Folgende Künstler stehen im Fokus der Arbeit:

Künstler	Reisedaten
Wilhelm Heine (1827–1885)	1853/54; 1860/61
Franz Hohenberger (1867–1941)	1895/96
Emil Orlik (1870–1932)	1900/01; 1912
Karl Walser (1877–1943)	1908
Emil Nolde (1867–1956)	1913

1853 reiste **Wilhelm Heine** als offizieller Expeditionsmaler an Bord der „Schwarzen Schiffe“ Matthew Perrys nach Japan, die ausgesandt wurden, um das Land für den Handel mit den Vereinigten Staaten von Amerika zu öffnen. Während des Japanaufenthalts unternahm Heine volkskundliche Studien und hielt seine Beobachtungen in Form von Skizzen und mittels Daguerreotypie fest. Das fotografische Verfahren wurde für den Maler umso wichtiger, als er einige Jahre später die preußische Expedition nach Japan begleitend dokumentierte.

Franz Hohenberger reiste in Begleitung Adolf Fischers (1856–1914), eines bedeutenden Sammlers ostasiatischer Kunst und Begründer des *Museums für*

¹³ Die Studie beschränkt sich auf die Analyse der Japanbegegnungen männlicher Künstler, obwohl eine weibliche Perspektive auf den Themenkomplex eine reizvolle Ergänzung bilden würde. Hierzu fehlt es jedoch an aussagekräftigen Quellen, sodass sich die Untersuchung auf den männlichen, diskursbestimmenden Blick konzentriert.

Ostasiatische Kunst in Köln, nach Japan. Für seinen Auftraggeber fertigte Hohenberger zahlreiche Zeichnungen und Gemälde an.

Emil Orlik erlebte 1900/1901 eine intensive und produktive Zeit in Japan. Sein Ostasienaufenthalt entstand aus dem Wunsch, die Technik des japanischen Farbholzschnitts zu studieren, was er, so vermutete der Maler, nur im Herkunftsland selbst konnte. 1912 reiste Orlik erneut nach Japan, hielt sich allerdings nur für wenige Tage dort auf.

1908 bereiste der junge Schweizer Maler **Karl Walser** Japan. Der Berliner Verleger und Galerist Paul Cassirer (1871–1926) hatte Walser gemeinsam mit Bernhard Kellermann (1879–1951), einem jungen deutschen Schriftsteller, beauftragt, das Sehnsuchtsland zu besuchen, um über ihre Erlebnisse einen illustrierten Reisebericht zu verfassen. Walsers Reiseeindrücke manifestieren sich ferner in einem umfangreichen Oeuvre von Ölbildern, Aquarellen und Zeichnungen.

1913 trat **Emil Nolde** die Japanreise gemeinsam mit seiner Frau Ada an. Ihr eigentliches Ziel galt Papua-Neuguinea, sodass sich ihr Japanaufenthalt auf etwa zwei Wochen beschränkte. In dieser Zeit folgten sie den mittlerweile gut ausgebauten touristischen Pfaden und erlebten ein an europäischen Standards orientiertes Japan, welches sich sowohl technisch und politisch als auch gesellschaftlich grundlegend von dem Land unterschied, welches Wilhelm Heine kennengelernt hatte.

Abgesehen von Emil Nolde werden die erwähnten Reisenden heute nur selten von der Kunstgeschichte wahrgenommen. Das liegt vor allem daran, dass die meisten Maler nicht federführend in der Weiterentwicklung der avantgardistischen Kunst waren.

Dennoch: Vor dem Hintergrund des für die europäische Kunstszene so wirkmächtigen Japonismus müssen diese Künstler in der Forschung beachtet werden. Denn gerade sie hatten die Möglichkeit ihre Werke unmittelbar unter dem Eindruck der japanischen Kunst und Kultur herzustellen und eröffnen neue Perspektiven in der Herangehensweise an das Phänomen.

Forschungsstand

Die Thematik der Japanreisen berührt mehrere wissenschaftliche Disziplinen und geht über eine rein kunsthistorische Betrachtung hinaus. Aus dem Bereich der

Kunstgeschichte sind für diese Studie Forschungsergebnisse zum Gegenstand des Japonismus und der Künstlerreisen bedeutsam, während Fragen zum Japan-Bild interdisziplinär diskutiert werden.

Japonismus

Die Literatur zum Japonismus ist – so vielseitig wie das Phänomen selbst – überaus umfangreich. Das ist einerseits auf die Relevanz des Themas für die Entwicklung der Moderne im Bereich der bildenden und angewandten Kunst zurückzuführen, andererseits wurde Japans Kunst und Kultur im gesamten euroamerikanischen Kulturraum auf unterschiedliche Weise rezipiert. Im Folgenden wird zunächst ein Überblick über die wichtigsten Positionen in der Zeit von den Anfängen bis zu der Etablierung der Japonismusforschung gegeben. Anschließend werden die für diese Arbeit relevanten Publikationen reflektiert, mit Fokus auf den Japonismus im deutschsprachigen Raum sowie die Fragestellung der Studie.

Ernst Scheyers Artikel „Far Eastern Art and French Impressionism“ aus dem Jahr 1943 gehört zu den frühesten Untersuchungen des Japonismus,¹⁴ obwohl schon zeitgenössische Beobachter auf die Japanrezeption aufmerksam gemacht hatten.¹⁵ Er sprach Japans Kunst (maßgeblich dem Ukiyo-e) zu, den französischen Impressionismus thematisch und formal unterstützt zu haben, obgleich er die eigentlichen Wurzeln in der europäischen Maltradition bei Delacroix, Watteau, den Venezianern und den Malern des Barocks sah, woraus er schlussfolgerte, dass die Rezeption der japanischen Kunst im Allgemeinen überbewertet würde.

Im Gegensatz zu Scheyer kam Yujirô Shinoda 1957 zu der Erkenntnis, dass die Entstehung und Entwicklung des Impressionismus entscheidend von der „Entdeckung“ des Ukiyo-e profitiert habe.¹⁶ Das Studium des Farbholzschnitts habe dazu beigetragen, den intrinsischen Eigenwert der Malerei zuerkennen, neue Kompositionsschemata zu entwerfen und das Themenspektrum zu erweitern.

¹⁴ Ernst Scheyer, Ernst, in: The Art Quarterly 1943.

¹⁵ Dazu gehörten in Frankreich u. a. Louis Gonse (1846–1921), Philippe Burty (1830–1890), Ernest Chesneau (1833–1890), Edmond de Goncourt (1822–1896), Jules de Goncourt (1830–1870) und Siegfried Bing (1838–1905) und im deutschsprachigen Raum neben Bing Justus Brinckmann (1843–1915), Woldemar von Seidlitz (1850–1922), Friedrich Perzyński (1877–1965), Ernst Schur (1876–1912) und Hermann Bahr (1863–1934).

¹⁶ Shinoda, Yujirô 1957.

Auf die offensichtlichen formalen Gemeinsamkeiten, welche zwischen japanischen und europäischen Positionen in der Zeit bestanden, machte Siegfried Wichmanns vielbeachteter, bildmächtiger Ausstellungskatalog von 1972 aufmerksam, indem er zahlreiche japonistische Kunstwerke nach Themengebieten gegliedert vergleichend miteinander betrachtete.¹⁷ Bei der Methode ignorierte Wichmann allerdings den historischen Kontext und zeigte Analogien auf, die er nicht belegte.¹⁸

Als Resultat der wachsenden Forschungsbeiträge tagte 1979 das Tôkyôter Symposium „The Mutual Influences between Japanese and Occidental Arts“.¹⁹ Nach wie vor lag der Schwerpunkt der referierten Vorträge bei der diskursbestimmenden französischen Malerei, mit Ausnahme von Einzelpositionen.²⁰ Gabriel Weiseberger monierte in seinem Abschlussbericht, dass die Forschung eurozentristisch ausgerichtet sei und zu wenig beachtet wurde, inwiefern auch Japans Kunstschaffende Aspekte der europäischen Kunst adaptierten hätten.²¹

Auch Klaus Berger legte in seiner Studie von 1980 den Fokus auf die Analyse des Japonismus in der französischen Malerei. Dennoch unternahm der Autor Exkurse in die Japanrezeption der USA, Englands, der Niederlande, Belgiens und Mitteleuropas, wodurch die bis dato am weitesten gefasste Untersuchung zum Problemfeld entstand.²²

Darin arbeitete Berger verschiedene Phasen des Japonismus heraus, angefangen von dem primär motivischen Interesse an Japans Kunst bis hin zum „verinnerlichten“ Japonismus, bei dem die Maler die fremden Stilelemente extrahierten und in den eigenen Schaffensprozess integrierten.

1982 diskutierte Elisa Evett, warum gerade Japans Kunst so bedeutsam für die europäische Avantgarde wurde.²³ Den Grund dafür sah die Kunsthistorikerin in der Japanvorstellung, welche mit der Rezeption der ostasiatischen Kunst einhergehe. Evett postulierte, dass die Japanimagination an den Primitivismus-Diskurs anknüpfe:

¹⁷ Ausst.-Kat. München 1972. 1981 gab Wichmann eine überarbeitete Auflage des Ausstellungskatalogs in englischer Sprache heraus. Siegfried Wichmann: Japonisme. The Japanese Influence on Western Art since 1858, New York 1981.

¹⁸ Trotz der wissenschaftlichen Ungenauigkeit, oder gerade deswegen, regte Wichmanns Publikation zu neuen kunstgeschichtlichen Untersuchungen an.

¹⁹ Dazu erschien 1980 der Sammelband „Japonisme in Art“, siehe: Yamada, Chisaburô (Hg.) 1980.

²⁰ Narasaki Muneshige zeigte beispielsweise auf, wie Ukiyo-e-Maler der Edo-Zeit von Stilelementen der europäischen Malerei Gebrauch machten, wodurch die Drucke europäischen Kunstschaffenden attraktiver, da vertrauter erschienen. Vgl. Narasaki, Muneshige, in: Yamada (Hg.) 1980, S. 313 ff.

²¹ Gabriel Weisberg, Gabriel P., in: Yamada (Hg.) 1980, S. 327.

²² Berger, Klaus 1980.

²³ Evett, Elisa 1982.

Demnach wäre die Kunst als ein Ausdruck des „einfachen Sentiments“ der Japaner verstanden worden. Ihre Reinheit, Naturverbundenheit und Einfachheit hätte als Idealbild im Gegensatz zu der eigenen, immer komplexer werdenden Welt vieler Europäer gedient. Auch wenn Evett ihre Fragestellung nicht überzeugend beantworten konnte – schließlich knüpfen auch afrikanische oder polynesische Kunstwerke an den Mythos Naturvolk an – so machte sie für die vorliegende Studie deutlich, dass die „Japan-Idee“ im Japonismus-Diskurs berücksichtigt werden muss.

Im selben Jahr erschien Petra Hinz' Forschungsbeitrag, der erstmals eine systematische Auswertung der Wirkung des Japonismus auf die Grafik und Malerei in den deutschsprachigen Ländern um 1900 unternahm.²⁴ In ihrer Publikation zeigte sie die Vielfalt der Kunstäußerungen auf und rekonstruierte bedeutsame Institutionen, Sammlungen sowie Multiplikatoren und Akteure. Hinz verdeutlichte die Differenz zwischen dem deutschen und dem französischen Japonismus: Ersterer erfolgte federführend in der Grafik und dem Kunsthandwerk, Letzterer im Bereich der Malerei.

Die umfangreichste Betrachtung zum Thema des Japonismus in Österreich legte das *Museum für angewandte Kunst* (MAK) in Wien 1990 vor.²⁵ Im Ausstellungskatalog wurden bereits bekannte Japonisten wie Gustav Klimt und Emil Orlik diskutiert, zudem bis dato weniger beachtete Akteure wie Franz Hohenberger. Neben der Aufarbeitung des österreichischen Japonismus umfasste der Katalog einen reichen Anhang mit mehreren, allerdings unkommentierten japanbezogenen Texten von zeitgenössischen Kritikern. Sie bilden eine wichtige Basis für das Verständnis der Japanrezeption in der Wiener Avantgarde.

Drei Jahre später sensibilisierten die Autoren des Ausstellungskatalogs „Japan und Europa 1543–1929“ die Forschung dahingehend, dass der Japonismus *ein* Resultat von *vielen* war, welcher aus der jahrhundertelangen reziproken Beziehungsgeschichte zwischen „Ost“ und „West“ erwuchs und daher nicht als singuläres Einzelergebnis zu verstehen ist.²⁶

Auf Basis der bestehenden Literatur analysierten Forschende die Japanrezeption immer dezidierter. Sonderbereiche zum Thema des Japonismus im deutschsprachigen Kulturraum betrachteten einzelne Künstler-Oeuvres und Künstlergruppen oder

²⁴ Hinz, Petra 1982.

²⁵ Ausst.-Kat. Wien 1990.

²⁶ Ausst.-Kat. Berlin 1993.

untersuchten gezielt Aspekte des Japonismus. Es wurde ersichtlich, wie vielschichtig Japans Kunst rezipiert und weiterverarbeitet wurde – auch von Kunstschaaffenden, die auf den ersten Blick scheinbar wenig Interesse an Japan zeigten, darunter die Angehörigen der *Brücke*, *Des Blauen Reiters*, Paul Klee, Max Klinger und Walter Ophey.²⁷

Auffällig ist, dass der Japonismus aktuell sowohl in der Forschung als auch in der öffentlichen Wahrnehmung einen Aufschwung erlebt. Unterstützt wurde dies in jüngster Zeit durch etliche größere Ausstellungen in mehreren europäischen Ländern.²⁸ Auch wenn die Kunstgeschichte nach wie vor den französischen Japonismus ins Zentrum ihrer Untersuchungen stellt, so wurde deutlich, dass die Japanrezeption grenzüberschreitend, wandelbar und heterogen war, während sie stets eine produktive Kraft in sich barg. Wünschenswert ist für die zukünftige Forschung, dass der Japonismus jenseits der Zentren noch mehr Beachtung findet. Der Japonismus muss als ein grenzüberschreitendes, globales Phänomen verstanden werden. Trennende sowie verbindende Elemente zwischen den Japanrezeptionen der verschiedenen Länder

²⁷ Siehe dazu u. a.: Kuwabara, Setsuko: *Emil Orlik und Japan*, Frankfurt 1987; Cho, Nam-Sil: *Otto Eckmann (1865–1902): Sein Beitrag zum Jugendstil durch die Rezeption des Japonismus*, Hamburg 1988; Lewey-Meier, Petra: *Fritz Bleyl (1880–1966). Mitbegründer der Künstlergruppe „Brücke“. Leben und Werk*, Halle 1992; Delank, Claudia: *„Das imaginäre Japan in der Kunst. „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, München 1996; Telkamp, Maïke: *Japonismus im Werk Koloman Mosers*, Wien 2001; Oh, Myung-Seon: *Der Blaue Reiter und Japonismus*, München 2006; Kim, Sookyong: *Das Ornamentale in Max Klingers Druckgrafik unter besonderer Berücksichtigung der Antikenrezeption und des Japonismus*, Heidelberg 2007; *Ausst.-Kat. Die Maler des "Blauen Reiter" und Japan*, hg. vom Schloßmuseum des Marktes Murnau, Bonn 2011; *Ausst.-Kat. Paul Klee und der Ferne Osten. Vom Japonismus zu Zen*, hg. von Osamu Okuda, Marie Kakinuma, Zentrum Paul Klee, Bern; *Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Zürich 2012*; Takagi, Mariko: *Formen der visuellen Begegnung zwischen Japan und dem Westen. Vom klassischen Japonismus zur zeitgenössischen Typographie*, Braunschweig 2013; Mae, Michiko (Hg.): *Nipponspiration. Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum*, Köln u. a. 2013; Göthe, Anett: *Die Rezeption der japanischen Kunst und des Japonismus in Dresden um 1900*, Frankfurt a. M. 2014; Irvine, Gregory (Hg.): *Der Japonismus und die Geburt der Moderne. Die Kunst der Meiji-Zeit. Die Khalili-Sammlung*, Leipzig 2014.

²⁸ 2013 präsentierte das *CaixaForum Barcelona* in Spanien „Japonisme. La fascinació per l'art japonès“; Im selben Jahr fand im *Österreichischen Theatermuseum* Wien „Im Rausch der Kirschblüten: Japans Theater und sein Einfluss auf Europas Bühnenwelten“ statt; 2014/2015 griff das *Essener Museum Folkwang* die Thematik in der großen Sonderausstellung „Monet, Gauguin, Van Gogh ... Inspiration Japan“ auf; 2015/2016 präsentierte die *Bundeskunsthalle* in Bonn „Japans Liebe zum Impressionismus. Von Monet bis Renoir“ und unternahm damit einen Perspektivwechsel; 2016 widmete sich *The National Gallery & The Museum of Decorative Arts and Design* in Oslo dem Thema „Japanomania in the North 1875–1918. The Influence of Japan on Nordic Art and Design“; Im selben Jahr lieferte das *Ferenc Hopp Museum of Asiatic Arts* in Budapest in Zusammenarbeit mit der *Kovács Gábor Art Foundation* eine Überblicksschau, „Geisha by the Danube – the Influence of Japanese Culture on Hungarian Art“; 2018 richtete das *Van Gogh Museum* in Amsterdam eine große Retrospektive zu „Van Gogh & Japan“ aus, wenige Monate später eröffnete das *Kunstforum Wien* die Ausstellung „Faszination Japan. Monet, Van Gogh, Klimt“.

werden (noch) zu wenig beachtet. Als nützlich erwies sich zudem, fände der Austausch zwischen japanischen und euroamerikanischen Forschenden in einem stärkeren Ausmaß statt, als bislang. Das Defizit ist vor allem auf die Sprachbarriere zurückzuführen. Dadurch fehlt eine wichtige Blickbetrachtung, die falsche „Wahrheiten“ zurechtrücken könnte. Kritisch zu bewerten ist ferner, dass Untersuchungen zum Japonismus im deutschsprachigen Raum fast ausschließlich den Schwerpunkt auf formale Fragestellungen legen, indem analysiert wird, wie die Künstler japanische Motive, Gestaltungselemente, Kompositionsschemata und ästhetisch-philosophische Elemente für die eigene Kunst fruchtbar machten. Die Frage danach, *wie* die Japonisten mit der Idee von Japan operierten und diese Japanvorstellung visualisierten, wird nur punktuell behandelt. Erkenntnisse bezüglich der Japanimagination wurden vielmehr in der Literaturwissenschaft, den Kulturwissenschaften sowie im Bereich der Japanwissenschaften gewonnen, wie noch aufgezeigt werden wird.

Claudia Delank unternahm zu dem rekapitulierten Desiderat bezüglich des deutschen Japonismus die bislang umfassendste Analyse. 1996 untersuchte sie das „imaginäre Japan“ anhand von Grafiken und Malereien, Fotografien, Architektur sowie literarischen Texten.²⁹ Sie resümierte, dass Japan als Projektionsfläche für eigene Wunschvorstellungen diene. Dies wäre möglich gewesen, indem sich die Agierenden Japan selektiv genähert hätten. Die Kunstschaffenden des 19. Jahrhunderts, so Delank, knüpften alsdann an die einseitigen Kunstauffassungen und Stereotype an. Auf Grundlage des facettenreichen Materials machte die Autorin plausibel, dass die Idee von Japan ein wichtiges Element für den kreativen Prozess darstellte. Allerdings zeigte Delank nur an wenigen Beispielen konkret auf, wie die stereotypen Vorstellungen auf die visuellen Bildwerke projiziert wurden.

In der englischsprachigen Fachliteratur wurden die wechselseitigen Beziehungen zwischen stilistischer Auseinandersetzung einerseits und Japanvorstellung andererseits dezidiert betrachtet als in den Publikationen zum Japonismus des deutschsprachigen Kulturraums.

Zu den neueren Beiträgen gehört dabei Elizabeth K. Mix Essay, in welchem sie am Beispiel Frankreich auf die kulturelle Appropriation Japans von französischen

²⁹ Delank, Claudia 1996.

Kunstschaffenden und Kritikern aufmerksam machte.³⁰ Mix begründete die Kulturaneignung mit dem Wunsch des „Westens“ nach Spiritualität und einem utopischen Zufluchtsort sowie mit der Sehnsucht nach Wiederherstellung des traditionellen Frauenbildes. Zudem machte sie die politischen Denkstrukturen des Kolonialismus für die Praxis verantwortlich.

Wie Mix und Evett bezog auch Diane M. Towle Aspekte des Japan-Diskurses in ihre Untersuchung von 2013 mit ein.³¹ In ihrer Studie analysierte sie die Japansammlungen der Japonisten James McNeill Whistler, Claude Monet und Vincent van Gogh. Die Autorin erläuterte, wie die Protagonisten einerseits die japanische Kunst und andererseits ihr Verständnis von der japanischen Kultur dazu verwendeten, ihre eigene künstlerische Identität zu kreieren.

Ein Jahr später diskutierte Ricard Bru, wie die weite Verbreitung der erotischen *shunga* Farbholzschnitte zur Erotisierung der Figur der Japanerin beitrug.³²

Künstlerreisen

In den vergangenen Jahrzehnten rückte die außereuropäische Künstlerreise in das Interesse von kunsthistorischen Untersuchungen. Mehrere Veröffentlichungen und Ausstellungen über die sogenannten Orientreisen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ebenso wie über die Reisemaler im Kreis Alexander von Humboldts bekunden die Faszination sowie die kontroversen Debatten, die von dem Themengebiet ausgehen.³³ Nachdem die ältere Fachliteratur Künstlerreisen zumeist positiv konnotiert als bedeutsamen Moment für die künstlerische Entwicklung herausstrich, mehren sich kritische Stimmen, hervorgerufen durch das Aufkommen der *Postcolonial Studies*. Sie fragen nach den Repräsentationspraktiken, mit denen Alterität visualisiert wurde. Allerdings konnten sich diese neuen methodischen Ansätze bislang nicht im Kanon der

³⁰ Mix, Elizabeth K., in: Ausst.-Kat. Jackson 2011.

³¹ Towle, Diane Marie 2013.

³² Bru, Ricard 2014.

³³ Siehe dazu etwa: Nochlin, Linda: *The politics of vision. Essays on nineteenth-century art and society*, New York 1989; MacKenzie, John M.: *Orientalism. History, theory and the arts*, Manchester 1996; Ausst.-Kat. Alexander von Humboldt. *Netzwerke des Wissens*, hg. von Holl, Frank; Kruse, Petra, Bonn 1999; Rhein, Karin: *Deutsche Orientalmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2003; Ausst.-Kat. *Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen*, hg. von Arnhold, Hermann, Regensburg 2008; Ausst.-Kat. *Kunst um Humboldt. Reisestudien aus Mittel- und Südamerika von Rugendas, Bellermann und Hildebrandt im Berliner Kupferstichkabinett*, hg. von Achenbach, Sigrid, Berlin/München 2009; Ausst.-Kat. *Max Slevogt. Die Reise nach Ägypten 1914*, hg. von Dehmer, Andreas, Dresden 2014.

deutschsprachigen Kunstwissenschaft durchsetzen und bleiben themenspezifischen Untersuchungen vorbehalten.³⁴

Trotz der rekapitulierten Tendenzen postulierte Christoph Otterbeck 2007: „Als eigener Forschungsgegenstand wurde das Thema der Künstlerreisen bisher nicht bearbeitet.“³⁵

Dabei monierte er zu Recht, dass sich die ausführlichsten Studien zu dem Thema in der jeweiligen monografischen Literatur zu den einzelnen Kunstschaffenden befänden. Die Reisen seien in der Forschung

„[...] zumeist als ausschließlich persönliche Projekte verstanden worden, ohne auf die offensichtlichen Konjunkturen des Reisens zu achten und nach der gesellschaftlichen Funktion dieser Unternehmung zu fragen.“³⁶

Hier setzte Otterbeck seine eigene Forschung an, indem er außereuropäische Fernreisen deutschsprachiger Künstler am Beginn der Moderne untersuchte, miteinander verglich und dadurch Erkenntnisse über die individuelle Reise hinaus erzielte.³⁷ Die künstlerischen Erträge der Unternehmungen bewertete Otterbeck als eher gering. Die Reisebilder, welche er im Kontext des Exotismus ansiedelt, hätten außerdem nicht zum tieferen Verständnis der dargestellten Kulturen beigetragen, stattdessen eurozentrische Sichtweisen gestärkt. Ferner hätten die Bilder, so der Autor, keine größere Reaktion des Diskurses bewirkt, eine These, welche die vorherige Aussage freilich infrage stellt. Otterbecks Ausarbeitung eröffnet vielschichtige Problemfelder: Er hinterfragte die Rolle der Bilder als Konstruktionen ferner Welten, das Verhältnis der Visualisierungen zum Exotismus und Kolonialismus sowie die Reaktionen der Reisen in der künstlerischen Werkgenese – Aspekte, die in der vorliegenden Studie vertieft werden. Allerdings diskutiert der Autor Japan als Reiseland lediglich an einem Fallbeispiel.

Nach wie vor fehlt eine ausschließlich auf Japan konzentrierte Studie. Angesichts der stetig steigenden Anzahl von Publikationen zum Japonismus sowie von Untersuchungen zur Japanvorstellung des euroamerikanischen Kulturraums überrascht das Desiderat, kann doch die Analyse von Japanreisen wiederum jene Forschungsbereiche befruchten.

³⁴ Siehe dazu: Friedrich, Annegret u. a. (Hg.): Projektionen - Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg 1997; Gernig, Kerstin (Hg.): Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen, Berlin 2001; Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert, 2. Aufl., Marburg 2014.

³⁵ Otterbeck, Christoph 2007, S. 14.

³⁶ Ebenda, S. 16.

³⁷ Otterbeck, Christoph 2007.

Reisemaler

Die wissenschaftlichen Publikationen zu den im Fokus stehenden Künstlerreisen haben sich als sehr heterogen erwiesen und weisen einige, wenn auch divergent gelagerte Forschungslücken auf, wie im Folgenden gezeigt werden soll.³⁸

Emil Orliks malerisches und grafisches Japanwerk wurde diesbezüglich am umfassendsten erforscht. Grundlegend dafür ist die Dissertation von Setsuko Kuwabara aus dem Jahr 1987.³⁹ Darin unternahm Kuwabara eine stilistische Analyse von Orliks umfangreichem Japan-Oeuvre. Zudem rekonstruierte sie den Reiseverlauf, basierend auf Orliks Korrespondenzen. Im Gegensatz zu älteren Studien konnte Kuwabara aufzeigen, dass der kulturelle Austausch in beide Richtungen funktionierte, Orlik also auch in Japan rezipiert wurde. In der Studie wurde allerdings nicht angesprochen, welches Vorstellungsbild Orliks Grafiken transportieren und wie dieses innerhalb des Japan-Diskurses zu bewerten ist. Zudem diskutierte Kuwabara nur am Rande, wie die Japanbilder von heimischen Kunstbetrachtern rezipiert wurden.

Ergänzend zu Kuwabara lieferte Birgit Ahrens 2001 Einsichten zu Orliks Arbeit als Bühnenbildner.⁴⁰ Sie kam zu der Schlussfolgerung, dass noch Jahre nach der Reise eine über den Exotismus hinausgehende Assimilierung Japans in Orliks Theaterentwürfen deutlich geworden sei, und unterstrich damit die Relevanz der Reise für den Maler.

Dem widersprach Christoph Otterbeck in seiner Analyse von 2007.⁴¹ Er sah in der „Japaninspiration“ lediglich eine kurze Episode, die keine tieferen Spuren in Orliks künstlerischem Werk hinterlassen habe. Die Diskussion wird an späterer Stelle aufgegriffen und vertieft.

Ergänzend dazu wurden in jüngster Zeit mehrere Ausstellungen ausgerichtet, die Orliks Japanreise beleuchteten. Daran beteiligte sich 2012 das Hamburger *Museum für Kunst*

³⁸ Die vorliegende Untersuchung baut auf bestehenden Forschungsergebnissen auf, zieht aber darüber hinaus bislang unbeachtete Primärquellen heran. Dazu gehören bereits zu Lebzeiten der Reisekünstler publizierte Berichte, Aufsätze und Briefe sowie unveröffentlichtes Material, welches u. a. von der Nolde Stiftung Seebüll, dem Robert Walser-Archiv in Bern, dem Museum für Ostasiatische Kunst Köln, dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, dem Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, der Wienbibliothek im Rathaus, der Schweizer Nationalbibliothek und dem Museum Fünf Kontinente in München verwahrt wird.

³⁹ Kuwabara, Setsuko 1987. In den folgenden Jahren konkretisierte Kuwabara ihre Erkenntnisse in verschiedenen Essays und Aufsätzen. Siehe dazu u. a.: Kuwabara, Setsuko, in: Ausst.-Kat. Wien 1990; Kuwabara, Setsuko 1996.

⁴⁰ Ahrens, Birgit 2001.

⁴¹ Vgl. Otterbeck, Christoph 2007, S. 80 ff.

Gewerbe, 2012/2013 das *Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg* und 2015 das *Museum Schloss Moyland* bei Kleve.⁴² Aus den Präsentationen gingen zwei fundierte Ausstellungskataloge hervor.⁴³

Franz Hohenbergers Reisebilder wurden in der Forschung bislang wenig beachtet. Die umfangreichste Untersuchung lieferte Claudia Delank.⁴⁴ Die Autorin positionierte Hohenbergers Japanbilder in die Tradition exotischer Malerei des 19. Jahrhunderts und betonte die Wirkmacht der euroamerikanischen Japanimagination auf sein künstlerisches Werk.

Ergänzend dazu lieferte Peter Pantzers Aufsatz über Adolf Fischer Einblicke in das Verhältnis zwischen dem Kunstsammler und seinem Reisemaler.⁴⁵ Pantzers Arbeit fußt vornehmlich auf schriftlichen Primärquellen, während die Bildwerke nicht Gegenstand der Analyse sind.

Zu **Karl Walsers** Japanreise erschien allein eine Studie, die 2008 begleitend zu der Ausstellung „Karl Walser in Japan“ angefertigt wurde.⁴⁶ Sie bildet eine wichtige Grundlage für die vorliegende Arbeit, da sie sowohl die Reise skizziert als auch eine kunsthistorische Analyse unternimmt. Allerdings enthält sie keine Äußerung dazu, welches Japan-Bild Walser entwarf.

Die kunsthistorische Literatur zu **Emil Nolde** ist überaus umfassend, sein Werk wurde auf verschiedenen Ebenen beleuchtet. In dem Diskurs nimmt die Südseereise einen festen Platz ein und ist aus Noldes Biografie nicht mehr wegzudenken. Dem Japanaufenthalt schenkten Kunsthistoriker allerdings selten Beachtung, da er „nur“ eine Station auf dem Weg zur Südsee markierte. Die Japanreise war daher Gegenstand lediglich zweier schmaler Publikationen. 2005 erschien „Morgensonnenland“ zur gleichnamigen Kabinettausstellung der *Nolde Stiftung Seebüll*.⁴⁷ Im ersten Teil des Ausstellungskatalogs wird der Reiseverlauf besprochen, während der zweite Teil

⁴² *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*: Wie ein Traum! Emil Orlik in Japan, 12.10.2012–14.4.2013; *Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg*: Zwischen Japan und Amerika. Emil Orlik – Ein Künstler der Jahrhundertwende, 18.11.2012–3.2.2013; *Museum Schloss Moyland*: Emil Orlik und Japan – Aus dem Land der aufgehenden Sonne, 23.8.–22.11.2015.

⁴³ Peter Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012; Ausst.-Kat. Regensburg 2013.

⁴⁴ Delank, Claudia 1996, S. 93 ff.

⁴⁵ Pantzer, Peter, in: *Ostasiatische Zeitschrift* 2009.

⁴⁶ Ausst.-Kat. Biel 2008; *Neues Museum Biel*: Karl Walser in Japan, 10.4.–29.6.2008.

⁴⁷ Ausst.-Kat. Seebüll 2005; *Nolde Stiftung Seebüll*: Morgensonnenland. Emil Nolde in Japan, Kabinettausstellung 2005.

Noldes eigene Reiseschilderungen aus seiner Autobiografie „Welt und Heimat“ unkommentiert wiedergibt.⁴⁸

2017 konzentrierte sich die *Städtische Galerie Wolfsburg* in ihrer Betrachtung des Ostasienaufenthalts auf eine Serie von Theateraquarellen, die der Maler in Japan angefertigt hatte.⁴⁹ Der Wolfsburger Katalog enthält eine phänomenologische Untersuchung, ergänzt von generellen Anmerkungen zum japanischen Nô-Theater.

Vor Kurzem publizierte Fujimoto Maho einen Artikel, in dem der genaue Verlauf der Japanreise Noldes rekonstruiert und die Japan-Sammlung des Malers thematisiert wurden.⁵⁰

Erstaunlich ist, dass die Forschung bislang kaum geprüft hat, ob und inwiefern Nolde stilistisch an Aspekten der japanischen Kunst anknüpfte. Diese Fragestellung bildet einen wesentlichen Gegenstand der vorliegenden Arbeit.

Auch die aktuelle Forschungslage zu **Wilhelm Heine** weist Fehlstellen auf. Den ausführlichsten Beitrag lieferte diesbezüglich Andrea Hirner. Die Japanologin legte 2009 eine Biografie zum abenteuerlichen Leben Heines vor. Seine Bildwerke stehen in Hirners Studie aber nicht im Zentrum.

Punktuell wurden einzelne Japanbilder des Expeditionsmalers zum Diskussionsgegenstand in anderen Publikationen: Bruno Richtsfeld besprach Heines Ölgemälde aus dem *Museum Fünf Kontinente* unter historischen Fragestellungen,⁵¹ Sebastian Dobson und Sven Saaler machten auf die Bedeutung der Reisebilder für die Repräsentation der preußischen Japanexpedition in Europa aufmerksam⁵² und Tanya Sehgal und Madoka Matsumoto fragten nach Heines Bildstrategien in der Lithografie-Serie „Perry in Japan“.⁵³

Japan-Bild

Dem Forschungsgegenstand der Japanvorstellung im deutschen Kulturraum haben sich verschiedene Disziplinen genähert, sodass die methodischen Herangehensweisen dementsprechend heterogen sind. Besondere Bedeutung für die Erfassung des Diskurses

⁴⁸ Vgl. Nolde, Emil 1965, S. 32–40.

⁴⁹ Ausst.-Kat. Wolfsburg 2017; *Städtische Galerie Wolfsburg*, Nolde und Japan, 20.05.–13.08.2017.

⁵⁰ Fujimoto, Maho, in: *kashima bijutsu kenkyû* 2018.

⁵¹ Richtsfeld, Bruno J., in: *Münchener Beiträge zur Völkerkunde* 2009.

⁵² Dobson, Sebastian / Saaler, Sven (Hg.) 2012.

⁵³ Brown University Library / Department of American Studies o. J.

und damit für die „Genese und Entwicklung des europäischen Japanbildes“⁵⁴ wurde vielfach den „westlichen Tatzeugen“⁵⁵ und damit dem Reisebericht zugesprochen.

Die Analyse des Reiseberichts spielte für Regine Mathias-Pauer in ihrer Studie von 1984, in der sie nach der Entstehung und Veränderung des deutschen Meinungsbildes von Japans Reichsgründung bis zum Dritten Reich fragt, eine entscheidende Rolle. Dabei stellte sie fest, dass die damals entstandene Japanvorstellung im Wesentlichen bis heute präsent ist.⁵⁶ Bestätigung findet der Ansatz bei Irene Hardach-Pinke. In ihrem Aufsatz aus dem Jahr 1990 formulierte sie ein eher negatives Japan-Bild, in dessen Zentrum die Idee von Japan als Nachahmer-Land stand, wodurch Japans Moderne als „[...] unvollendete Imitation des europäischen und später des amerikanischen Vorbilds erscheint“.⁵⁷ Ausgehend von den Untersuchungsergebnissen sprach sich Hardach-Pinke dafür aus, Japan mit einem objektiveren Blick, jenseits von ethnozentrischen Wertungsmaßstäben, zu begegnen. Auch Irmela Hijjiya-Kirschnereit plädierte 1988 für das Ende der Exotik, welche zu einer verzerrten Wahrnehmung Japans geführt hätte.⁵⁸ Dabei wies sie darauf hin, dass die Mechanismen der Exotisierung von Japan selbst zur Inszenierung der eigenen Identität verwendet wurden.⁵⁹

Die kritische Reflexion des Reiseberichts hatte, weitaus deutlicher als bei den Forschungen zu den Künstlerreisen, postkoloniale Denkansätze berücksichtigt, denn das Genre ist für das Aufdecken reziproker Beziehungsgeflechte und asymmetrischer Machtkonstellationen besonders geeignet. Die Schriftstücke bilden nicht nur eine subjektive Einschätzung des Reiselands ab, sondern geben zudem Auskunft über die eigene Kultur und das eigene Weltbild, wie Peter Brenner schon in den 1980er-Jahren betonte.⁶⁰ Der Reisebericht tritt gleichsam als Zeuge auf. Carl Thompson ergänzte, dass der Report zudem etwas über die Adressaten verrate, an die er sich richte.⁶¹

Mary Louise Pratt machte die skizzierten Eigenschaften für ihre Studie fruchtbar. Sie legte offen, wie die Reiseliteratur Verbindungen zwischen den imperialen Staaten und der außereuropäischen Peripherie schuf und formte. Von ihr stammt der Terminus der

⁵⁴ Schmidhofer, Claudia 2010, S. 6.

⁵⁵ Hardach-Pinke, Irene, in: Hardach-Pinke (Hg.) 1990, S. 11.

⁵⁶ Mathias-Pauer, Regine, in: Kreiner (Hg.) 1984.

⁵⁷ Hardach-Pinke, Irene, in: Hardach-Pinke (Hg.) 1990, S. 12.

⁵⁸ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela 1988.

⁵⁹ Ebenda, S. 13.

⁶⁰ Vgl. Brenner, Peter J., in: Brenner (Hg.) 1989, S. 15.

⁶¹ Vgl. Thompson, Carl 2011, S. 10.

„Kontaktzone“.⁶² So bezeichnete sie den Raum, in dem verschiedene Kulturen aufeinandertreffen und miteinander ringen, sich austauschen, was zur beidseitigen Rezeption führt. Zugleich wies sie darauf hin, dass die Beziehungen oft asymmetrisch verlaufen und der Blick der Betrachtenden niemals neutral sein kann. Letzteren Aspekt diskutierte Jürgen Osterhammel in seiner Studie zur „Entzauberung Asiens“.⁶³ Der Autor konstatierte, dass Reisetexte sowohl Entwürfe europäischer Einbildungskraft seien als auch den Versuch darstellten, die Wirklichkeit mit Erkenntnismitteln der jeweiligen Zeit zu fassen.⁶⁴ Dabei beobachtete Osterhammel eine Verschiebung der Variablen: Während er den Reiseberichten „westlicher“ Akteure des 18. Jahrhunderts eine ernsthafte Bemühung bescheinigt, die Welt erkenntnisorientiert mit den Mitteln der Wissenschaft zu erschließen, so wurden die Texte der Kolonialzeit aus der eurozentrischen Perspektive gedacht und konstruiert, was die Chance eines unverzerrten Dialogs vereitelte.

Claudia Schmidhofer verdeutlichte die Debatte am Fallbeispiel Japan.⁶⁵ Hierzu untersuchte sie mehr als 60 deutschsprachige Reiseberichte, die zwischen 1854 und 1900 entstanden. Sie kam zu dem Ergebnis, dass sich das Japan-Bild der Reisenden mit dem Fortschreiten der Zeit und der „Verwestlichung“ Japans immer stärker komplementär zur tatsächlichen Realität entwickelte. Dabei hätten die Idyllisierung und die Feminisierung Japans das frühere Bild patriarchalisch geprägter Kultur verdrängt.

Uta Schaffers interessierte an der deutschsprachigen Literatur über Japan insbesondere, wie das Fremde erlebt und anschließend beim Akt des Aufschreibens konstruiert wurde.⁶⁶ Ein ausführliches Kapitel widmete sie Bernhard Kellermanns Japanberichten. Zu Schaffers Analysewerkzeug gehört der konstruktivistische Ansatz der Sozial- und Kulturwissenschaft.

Auch Thomas Pekars Erkenntnisgewinn richtete sich auf die Resultate von Konstruktionen.⁶⁷ Um herauszufinden, was Akteure des deutschsprachigen Kulturraums über Japan dachte, analysierte er Reiseberichte, literarisch-ästhetische und kulturelle

⁶² „Contact zones“ sind „[...] social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination – like colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today.“ Pratt, Mary Louise 1992, S. 4.

⁶³ Osterhammel, Jürgen 2010.

⁶⁴ Ebenda, S. 28.

⁶⁵ Schmidhofer, Claudia 2010.

⁶⁶ Schaffers, Uta 2006.

⁶⁷ Pekar, Thomas 2003.

Texte (1860–1920) nach Foucaults Diskursanalyse. Pekar fragte nach den Dispositiven, also den Mechanismen, die den Diskurs konstruieren. Dabei stellte der Autor fest, dass die Schriftsteller mit dichotomen Gegensatzpaaren operierten, Japan als absolut fremd und anders darstellen. Das machte er an eigens dafür herausgearbeiteten Topoi deutlich. Obwohl Pekar den Japan-Diskurs als Teil des Orient-Diskurses verstand, hinterfragte er nicht das in der Debatte intendierte Machtverhältnis zwischen „Ost“ und „West“.⁶⁸

Die durchgeführten Analysen sind bezüglich des deutschsprachigen Japan-Diskurses zwar durchaus facettenreich, dennoch konzentriert sich der Forschungskorpus primär auf schriftliche Quellen, während visuelle Dokumente vernachlässigt wurden. So untersuchten Pekar und Schmidhofer beispielsweise dezidiert das Zentralmotiv der Geisha, ohne bildliche Darstellungen in die Betrachtung aufzunehmen. Nur langsam wächst das Bewusstsein dafür, dass den visuellen Medien eine wichtige Rolle in der Genese des Japan-Topos zukommt.

Ein wichtiger Beitrag dazu ist der 2017 publizierte Sammelband „Japanese-German mutual images from the 1860s to the present“.⁶⁹ In dieser Publikation wird eine interdisziplinäre methodologische Herangehensweise verfolgt und es werden sowohl textuelle als auch visuelle Quellen betrachtet. Im Folgenden werden zwei für diese Studie besonders relevante Beiträge des Sammelbandes besprochen:

Peter Pantzer erörterte in seinem Artikel das europäische Japan-Bild des frühen 20. Jahrhunderts anhand von Postkartenmotiven.⁷⁰ Pantzer machte deutlich, dass Postkarten ein fester Bestandteil der alltäglichen Kommunikation waren und daher Auskunft über den Diskurs geben. Beliebte Motive, dazu gehörten Sehnsuchtsbilder des traditionellen Japans, aber auch die des kriegerischen japanischen Soldaten, fanden auf diese Weise eine schnelle und weite Verbreitung.

Rolf-Harald Wippich hinterfragte zwei deutsche Satiremagazine (Kladderadatsch, Simplicissimus) zu der von den Zeitschriftenmachern produzierten Japanvorstellung.⁷¹ Japan wurde in den untersuchten Illustrierten, laut Wippich, als kriegsbereite Nation dargestellt; erst an zweite Stelle trat das stereotype Bild der im Kimono gekleideten Japanerin. Damit weicht Wippichs Beobachtung von Heinrich Mehls Untersuchungen

⁶⁸ Vgl.: Pekar, Thomas, in: Gebhard (Hg.) 2000, S. 241.

⁶⁹ Sven Saaler, Sven / Kudô, Akira / Tajima, Nobuo (Hg.) 2017.

⁷⁰ Pantzer, Peter, in: Saaler / Kudô / Tajima (Hg.) 2017.

⁷¹ Wippich, Rolf-Harald, in: Saaler / Kudô / Tajima (Hg.) 2017.

ab, der deutsche illustrierte Zeitschriften der letzten 150 Jahre diskutierte und zu der Erkenntnis kam, dass die Printmedien primär sehnsuchtsvolle Japan-Abbildungen abgedruckt hätten.⁷²

Maßgebende Impulse zum Japan-Diskurs stammen ferner von Studien zur japanischen Souvenir-Fotografie. Schon Delank zeigte in ihrer Publikation auf, dass das im deutschsprachigen Kulturraum zirkulierende Bildrepertoire von der Fotografie entscheidend geprägt wurde.⁷³ Dabei erweiterte sie den deskriptiven Zugang älterer Forschungsliteratur um eine kritische Reflexion der entstandenen Lichtbilder.⁷⁴

In den 2000/10er-Jahren wurde die Japanfotografie dann zum Gegenstand dezidierter Untersuchungen und bildet mittlerweile einen eigenen Forschungsbereich.⁷⁵

Herausgestellt sei hierbei Mio Wakitas Forschung zur Rolle der Weiblichkeit in der Souvenir-Fotografie Kusakabe Kimbeis (1841–1932).⁷⁶ Wakita argumentierte, dass Kimbeis Lichtbilder im Spannungsfeld zwischen den Ansprüchen des „westlichen“ Markts und dem kulturellen Selbstverständnis der modernen japanischen Nation stehen. Sie zeigte überzeugend auf, dass die Fotografien auf vielschichtigere Weise funktionieren, als bislang angenommen wurde. Zudem bietet Wakita einen guten Überblick über die Strategien, mit denen Weiblichkeit im Lichtbild festgehalten wurde. Diese Mechanismen weisen Parallelen zu den Reisebildern auf und sind daher bedeutsam für die vorliegende Untersuchung.

Methode und theoretische Grundlagen

Der methodische Ansatz des Holismus

Die visuellen Medien, die von den Reisekünstlern als Reflexion auf die Japanbegegnung angefertigt wurden, bilden das Fundament der Untersuchung: Anhand

⁷² Mehl, Heinrich, in: Mehl / Meyer (Hg.) 1994.

⁷³ Delank, Claudia 1996.

⁷⁴ Vgl. dazu: Spielmann, Heinz 1984.

⁷⁵ Vgl. dazu: Wilkes Tucker, Anne (Hg.): *The history of Japanese photography*, New Haven, 2003; Bennett, Terry: *Old Japanese photographs. Collectors' data guide*, London 2006; Bennett, Terry: *Photography in Japan, 1853–1912*, Tôkyô u. a. 2006; Bonneville, Patrick: *La Photographie japonaise sous l'ère Meiji (1868–1912)*, Paris 2006; Sui, Claude W.: *Frauendarstellung in der Fotografie der Meiji-Zeit*, in: *Ausst.-Kat. Ins Land der Kirschblüte. Japanische Reisefotografien aus dem 19. Jahrhundert*, hg. von Wiczorek, Alfried, Mannheim 2011; *Ausst.-Kat. Als die Bilder leuchten lernten*, hg. von Schulenburg, Stephan, Wagner K., Matthias, Frankfurt 2016.

⁷⁶ Wakita, Mio 2013.

der vorliegenden Reisebilder soll die Fremdwahrnehmung, deren Rezeption und Präsentation eruiert werden. Dies erfordert eine multiperspektivische Betrachtungsweise, da die Bildproduktion von differenten Faktoren sowohl aktiv gesteuert als auch passiv beeinflusst wurde. Eine Annäherung an das Medium muss daher auf mehreren Ebenen erfolgen, weil verschiedene Aspekte dafür verantwortlich sind, *wie* die Visualisierungen ausgeführt wurden. Um der rekapitulierten Problematik gerecht zu werden, wird der Untersuchungsgegenstand im Kontext des Holismus diskutiert.

Der Begriff Holismus leitet sich von dem griechischen Wort *hólos* für „ganz“ ab und meint die Ganzheitlehre. Die Methode stammt von dem Philosophen Jan C. Smuts (1870–1950) und dessen Überlegungen in „Holism and Evolution“ aus dem Jahr 1926, obgleich holistische Denkansätze bereits in der Antike bei Platon und Aristoteles vorzufinden waren. Smuts kritisierte, die Wissenschaft konzentriere sich ausschließlich auf die Analyse einzelner Prozesse und habe darüber das Ganze aus dem Blick verloren. Ein wesentlicher Aspekt seiner Ausführungen war: „A whole [...] is more than the sum of its parts.“⁷⁷ Mit seinen Überlegungen wollte er zeigen, dass Prozesse in der Biologie nur zu erklären seien, wenn Organismen in Interaktion mit der Umwelt betrachtet werden.⁷⁸

Holistische Forschungsansätze⁷⁹, die Dinge, Systeme und Phänomene untersuchen, sind

⁷⁷ Smuts, Jan Christiaan 1926, S. 103.

⁷⁸ Bedeutsam wurde Smuts Ansatz für den deutschen Wissenschaftshistoriker Adolf Meyer-Abich (1893–1971), der 1938 Smuts Publikation auf Deutsch unter „Die holistische Welt“ veröffentlichte und selbst zum wichtigen Holisten wurde. Vgl. Kech, Florian 2012, S. 18 f.

⁷⁹ Hierzu eine Auswahl von holistischen Methoden, welche die Vielseitigkeit des Ansatzes unterstreichen: In der Physik zeigt die holistische Duhem-Quine-These, abgeleitet von den Begründern Pierre Duhem (1861–1916) und Willard Van Orman Quine (1908–2000) auf, dass eine Theorie das Resultat vieler miteinander verknüpfter Ergebnisse ist und nicht von einer singulären Beobachtung abgeleitet werden kann. Quine, W. V.: Two Dogmas of Empiricism, in: The Philosophical Review, Jg. 60, 1951,1, S. 20–43.

In dem semantischen Holismus ergibt sich das Ganze der Sprache aus der Bedeutung von sprachlichen Ausdrücken. Vgl. Mayer, Verena 1997, S. 7.

Der soziologische Holismus nach Émile Durkheim (1858–1917) meint, dass Strukturen einer Gesellschaft nicht allein durch Motive und Aktionen von Individuen zu erklären sind, wodurch die Gesellschaft mehr ist als die Gesamtzahl seiner Akteure. Durkheim, Émile: Die Regeln der soziologischen Methode, Neuwied 1961.

Der holistische Ansatz in der Medizin, auch Ganzheitliche Medizin genannt, sieht Körper, Geist und Seele in einer Einheit. Darüber hinaus wird der Patient in Beziehung zu seiner Außenwelt, der natürlichen, sozialen und künstlichen Umwelt gesehen. Schon Erasmus von Rotterdam wies in seiner Schrift „Encomium artis medicae“ von 1518 darauf hin, dass es bei der Heilkunst um den ganzen Menschen gehen solle.

heute in verschiedenen Disziplinen beheimatet und haben eine Vielzahl von unterschiedlichen Holismus-Theorien hervorgebracht. Radikale Positionen wie die Smuts betonen, dass alle Teile vom Ganzen abhängig sind, während gemäßigte Ansätze die These vertreten, das Ganze wird durch die Kombination der Teile erzeugt.⁸⁰

Die vorliegende Arbeit findet ihren Anknüpfungspunkt im gemäßigten Holismus. Dabei ist die Betrachtung der Teile, wie die Aussagen vermuten lassen, ein zentraler Aspekt der holistischen Denkweise. Sie verbinden sich miteinander, bauen aufeinander auf, stehen in Wechselbeziehung zueinander und bilden eine eigene Dynamik. Nichts ist unabhängig voneinander; im Holismus wird diese Beziehungsgeschichte aufgedeckt.

Für die Untersuchung bedeutet dies, dass die Genese der Reisebilder, also das „Ganze“, im Kontext von äußeren und inneren Faktoren gedacht und nachgezeichnet wird. Dazu gehört unter anderem die Sozialisation der Künstler, die Malerausbildung, ihr künstlerisches Umfeld, der Zeitgeschmack, der Zeitgeist, das Vorwissen über Japan, kodiert in Japonismus und Japanimagination, die Art und Weise, wie die Ostasienreise begangen wurde, die Situation vor Ort, die Reiseerfahrung des Individuums, die Begegnungen auf Reisen, die Funktion der Bildwerke, das Medium, indem die Visualisierungen ausgeführt wurden, ästhetisch-stilistische Überlegungen und die Erwartungen der Rezipienten an die Bilder. Diese Faktoren bilden im Verbund neue Synergien und Interaktionen.

Obwohl alle „Teile“ zu dem verwobenen System dazugehören, die das Ganze, also das Kunstwerk bilden, welches „mehr“ ist als die Summe seiner Teile, zeigt sich, dass einige Faktoren mächtiger auftraten als andere und dadurch bildbestimmender waren. Diese bildbestimmenden Faktoren wirkten sich unmittelbar auf die Bildproduktion aus. So ist etwa das Themenspektrum der Reisebilder erstaunlich einseitig, trotz individueller Künstlerpersönlichkeiten. Durch die Betrachtung der verschiedenen Teilaspekte kann also auch offengelegt werden, welche Faktoren besonders gewichtig waren.

⁸⁰ Vgl. Mayer, Verena 1997, S. 25, 29.

Eine gemäßigte Form des Holismus lässt sich in der sogenannten *Produktionstheorie von Gestalten* der Grazer Schule finden. Ihre Mitglieder setzten sich für eine experimentelle Psychologie ein: Nach der Produktionstheorie werden Gestalten von Subjekten mittels Sinneseindrücke und mit bestimmten psychischen Prozessen produziert.

Den methodischen Ansatz des Holismus zu verwenden bedeutet für diese Arbeit im Wesentlichen, die Reisebilder aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten und in kunsthistorische, aber auch kulturwissenschaftliche und geschichtliche Kontexte einzuordnen – eine Herangehensweise, die von der Ethnologin Iris Edenheiser als „interdisziplinärer Holismus“ bezeichnet wurde.⁸¹ Aus diesem Grund baut die Untersuchung auf Diskursen auf, die sowohl der kunstwissenschaftlichen Japonismus- als auch der Kulturbegegnungsforschung entstammen; im Folgenden werden die für die Studie relevanten Leitbegriffe zur Diskussion gestellt.

„Japonismus“ – ein Überblick über die Definitionsversuche

Der „Japonismus“ hat heute seinen festen Platz im Kanon der europäischen Kunstgeschichte gefunden und wird in einem eigenen Forschungsfeld analysiert. Dennoch existiert für diesen Begriff keine allgemeingültige Definition. Dies erschwert das Verständnis und die Zugehörigkeit von Kunstwerken, die dem Japonismus zugeschrieben werden. Zudem wurde der Japonismus zu Zeiten seiner Genese teils anders verstanden als zum gegenwärtigen Zeitpunkt. Im Folgenden wird daher ein Überblick über die verschiedenen Definitionsansätze gegeben, um den Begriff besser fassen zu können.

Die früheste Erwähnung des *Japonisme* stammt wohl von dem französischen Kunstkritiker Philippe Burty (1830–1890), der 1875 unter diesem „das Studium der Kunst und der Geistesgröße Japans“ verstand.

„The study of the art and genius of Japan, what is called here *le Japonisme*, makes marked progress in France. I am very proud of it because if I did not give the first impulse to the study, I at least originated the word for it.“⁸²

Die Begriffseinführung erfährt auf diese Weise eine positive Konnotation. Auch wird deutlich, dass Burty durch die Benutzung des Wortes „study“ eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit der japanischen Kunst andenkt, die über eine zeitweilige Modeerscheinung hinausgeht.

24 Jahre später erklärte Ernst Schur (1876–1912), ein bekannter deutscher Lyriker und Kunstkritiker, Burtys Ansatz für gescheitert. „Der sogenannte Japonismus – das

⁸¹ Vgl. Edenheiser, Iris, in: Kraus / Noack (Hg.) 2015, S. 268.

⁸² Burty, Philippe, in: *The Academy* 1875, S. 150.

Schlagwort ist bezeichnend – war nur eine Mode.“⁸³ Er resümierte, „dass die Berührung mit japanischer Kunst nur eine flüchtige Bekanntschaft blieb und dass, wenn man etwas herübernahm, man sich mit der Nachahmung des Formalen begnügte.“⁸⁴

Schurs Artikel wurde in der Zeitschrift *Ver Sacrum* publiziert, dem wichtigsten Sprachrohr des Wiener Jugendstils. Ironischerweise wird der Aufsatz von ornamentaler Jugendstil-Grafik begleitet, die aus der Begegnung österreichischer Kunstschaffender mit japanischen Färberschablonen (*katagami*) rekurriert.⁸⁵ Schur kritisierte, dass insbesondere französische Künstler den „Geist, das Treibende“ vernachlässigt hätten,⁸⁶ womit seine Worte als Appell an die neue Malergeneration zu verstehen sind.

Im selben Jahr stellte Woldemar von Seidlitz (1850–1922) eine differenziertere Definition als Schur auf:

„Das Wort Japonismus wird in den verschiedensten Bedeutungen verwendet. Die einen verstehen darunter die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Erzeugnissen japanischer Kunst, die anderen die Nachahmung japanischer Kunstweise durch unsere eigenen Künstler, dritte wiederum ein bestimmtes ästhetisches Glaubensbekenntnis, das aus der Betrachtung japanischer Werke gezogen wird.“⁸⁷

Seidlitz fächerte verschiedene Ebenen in der Begegnung mit der japanischen Kunst auf und zeigte damit die große Bandbreite der Reflexionen, die einerseits profunden Erkenntnisgewinn, andererseits eine Nachahmung in der Kunstproduktion implizierten.

Der österreichische Schriftsteller und Kritiker Hermann Bahr (1863–1934) reflektierte 1900 die „Berührung des europäischen Geschmacks im Inneren“ durch die japanische Kunst, welche stattfand

„[...] nach der großen japanischen Revolution in den Sechziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts und besonders seit auf der Pariser Weltausstellung von 1867 Proben der japanischen Malerei die französischen Maler in einen wahren Rausch versetzt hatten. Seitdem haben wir in allen Künsten einen Japonismus, und man darf wohl sagen: die ganze Malerei, die ganze Decoration und auch die ganze Literatur der letzten dreißig

⁸³ Schur, Ernst, in: *Ver Sacrum* 1899, S. 5.

⁸⁴ Ebenda, S. 20.

⁸⁵ Die *katagami* wurden in Japan zum Färben von Textilien wie Kimonostoffen verwendet. Die geometrischen Ornamente der Druckvorlagen wurden von der Ästhetik der Jugendstil-Grafik aufgenommen. Sie demonstrierten, wie Elemente aus der Natur abstrahiert, auf das Wesentliche reduziert und zu repetitiven Mustern umgewandelt werden können.

⁸⁶ Schur, Ernst, in: *Ver Sacrum* 1899, S. 20.

⁸⁷ Woldemar von Seidlitz: *Japonismus*, S. 205–211, in: *Deutsche Revue*, XXIV, 1899, S. 205, zitiert nach: Hinz, Petra 1982, S. 1.

Jahre ist nicht zu verstehen, wenn man nicht die Einwirkung des Japanischen bedenkt.“⁸⁸

Bahr sah in dem Japonismus einen Impetus, der die künstlerischen Arbeitsprozesse vorantrieb, und weniger die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der ostasiatischen Kunst. Bemerkenswert ist, dass er explizit keine oberflächliche Mode mit der Bewegung verband, wie sie für kurze Zeit im 18. Jahrhundert in Europa existiert hätte.⁸⁹

Die Rekapitulierung der Aussagen zeigt, dass die Kunstkritiker keine feste Definition für die durch Japan hervorgerufenen Entwicklungen fanden, die mal *Japonisme*, mal *Japanismus* oder *Japonismus* genannt wurde. Jedoch können gemeinsame Tendenzen in dem Verständnis des Begriffs eruiert werden: Die Autoren räumten der japanischen Kunst ein hohes Potenzial auf das eigene Schaffen ein, wenn Künstler und Intellektuelle in die tieferen Ebenen vordrängen.

Doch wie wird der Japonismus in der Forschung definiert, die rückblickend die Kunstwerke und kreativen Prozesse zwischen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und dem frühen 20. Jahrhundert analysiert?

In dem Standardwerk zum Forschungsgegenstand aus dem Jahr 1980 verwies Klaus Berger diesbezüglich auf Edmond de Goncourt (1822–1896); dieser notierte 1884 in sein Tagebuch:

„Nicht mehr und nicht weniger als eine Revolution im Sehen der europäischen Völker, das ist der Japonismus; ich möchte behaupten, er bringt einen neuen Farbensinn, neue dekorative Gestaltung und sogar poetische Phantasie in das Kunstwerk, wie sie noch nie selbst in den vollendetsten Schöpfungen des Mittelalters oder der Renaissance existierten.“⁹⁰

Berger verstand den Japonismus tatsächlich als eine „Revolution“, hervorgerufen durch den „Einfluss der japanischen Kunst“, welche „[...] alle illusionistischen Abbildungen in Frage [stellt] und ungeahnte Möglichkeiten [erschließt] für die Gestaltung einer neuen Wirklichkeit, eines modernen Stils“.⁹¹ Kurz gesagt sei der Japonismus „[...] die Erkenntnis, Bewunderung, Aufnahme und Umsetzung östlicher Sehweise“. Ihm sprach

⁸⁸ Bahr, Hermann 1900, S. 174.

⁸⁹ Vgl. ebenda.

⁹⁰ Edmond de Goncourt: 18.4.1884, Journal. Mémoires de la vie littéraire, Bd. 3, Paris 1956, S. 334, zitiert nach: Berger, Klaus 1980, S. 7.

⁹¹ Ebenda.

Berger in insbesondere der französischen Kunst die „Rolle des Befreiers und Helfers“ zu.⁹² Die Ausführung knüpft an die frühesten Definitionsversuche an, da Berger die substantziellen Reaktionen auf die japanische Kunst durch speziell Kunstschaffende des mitteleuropäischen Kulturraums unterstrich und diesen in einem zweiten Schritt konkretisierte.

Auch Claudia Delank analysierte am Beginn ihrer Japonismus-Untersuchung, wie der „Japonisme“ originär im 19. Jahrhundert verstanden wurde. Er sei:

- „1. die Vorliebe für alle künstlerischen Erzeugnisse Japans und deren Imitation
2. die Vorliebe für exotische Motive japanischer Herkunft
3. der ‚Einfluß‘ auf vor allem französische Maler, die sich stilistisch und kompositionell von den japanischen Farbholzschnitten anregen ließen“⁹³

Wie Delank in ihren weiteren Ausführungen zeigte, beschränkte sich die Rezeption von Elementen aus der japanischen Kunst keineswegs auf Frankreich, sondern zog weitere Kreise. Daher warnte Lionel Lambourne davor, den *Japonisme* ausschließlich als ein Produkt aus Frankreich zu verstehen.⁹⁴

Obwohl die Bewegung in der deutschsprachigen Literatur mittlerweile mehrheitlich als *Japonismus* bezeichnet wird, bleibt der Begriff weiterhin unkonkret. Ausweichend wird von „the vogue for things Japanese“⁹⁵, „– when Western artists, writers, critics, and composers were fascinated with Japanese art“⁹⁶ und „Japanbegeisterung in europäischer Kunstlandschaft“⁹⁷ gesprochen.

Einigkeit scheint vielmehr darin zu bestehen, dass das Phänomen nicht wie eine mathematische Formel greifbar ist und weder räumliche noch zeitliche Schranken aufweist. Siegfried Wichmann betonte: „Der Japonismus ist kein Stil, er eignet sich nicht als Stilersatzbegriff, und er läßt sich nicht konsequent zeitlich einengen.“⁹⁸ Peter Pantzer bezeichnete den Japonismus gar als „[...] ein hübsches Kunterbunt, wo Verstehen und Fantasie, Kunst und Kitsch, Echtes und Vermeintliches oft allzu eng beisammen lagen [...]“⁹⁹ Gerade die Wandelbarkeit der Bewegung und die

⁹² Ebenda, S. 9.

⁹³ Delank, Claudia 1996, S. 13.

⁹⁴ Vgl. Lambourne, Lionel 2005, S. 6.

⁹⁵ Put, Max 2000, S. 9.

⁹⁶ Bru, Ricard 2014, Vorwort, S. VIII.

⁹⁷ Hepp, Frieder, in: Ausst.-Kat. Heidelberg 2012, S. 7.

⁹⁸ Wichmann, Siegfried 1980, S. 7.

⁹⁹ Pantzer, Peter, in: Ausst.-Kat. Wien 1990, S. 10.

verschiedenen Erscheinungsformen des Japonismus, die Künstler zu unterschiedlichen Zeiten und Regionen angesprochen haben, machte die Rezeption so attraktiv und erfolgreich. Daher kann der Japonismus als ein internationales Phänomen bezeichnet werden, der die Kunst der Moderne spürbar prägte.

Sämtliche Bereiche der Künste wurden in unterschiedlicher Intensität von der Japanbegegnung inspiriert. Wichmann empfahl 1980, zu einer Zeit, da die moderne Japonismusforschung noch am Anfang stand, neben dem Farbholzschnitt, die viele euroamerikanischen Künstlern rezipierten, auch Architektur, Töpferei und Kalligrafie in die wissenschaftliche Reflexion aufzunehmen.¹⁰⁰ Dieser Ansatz hat sich allgemein durchgesetzt.¹⁰¹

Da der Japonismus weder eine Beschränkung auf ein Genre, einen Stil noch eine Epoche aufweist, öffnete Sandra Gianfreda 2014 den Terminus zunächst für einen weit verstandenen Anwendungsbereich:

„Als Sammelleidenschaft und zugleich schriftliche wie künstlerische Auseinandersetzung mit Japan wies der *Japonisme* von Anfang an ganz verschiedene Facetten auf. Man könnte sagen, es gibt so viele *Japonismes* wie es Menschen gibt, die sich von dem ‚neu entdeckten‘ Land haben begeistern lassen. *Japonisme* ist sozusagen eine Haltung.“¹⁰²

2013 problematisierte Mariko Takagi die Begriffsdefinition des Japonismus aus japanischer Sicht. Sie stellte erstaunt fest, dass „die japanischen Japonismus-Forscher gerade bei der Definition des Begriffs Japonismus keine eigenständigen Versuche unternehmen“, sondern unreflektiert auf die euroamerikanische Forschung reagierten. So ließe man sich die Chance entgehen, über 100 Jahre alte Missverständnisse zu korrigieren, die „längst die Transformation vom Fremdbild (durch den Westen) zum Selbstbild (Japans) durchschritten haben“. Die Übernahme von idealisierten Japanvorstellungen durch japanische Forschende als ein Akt der Autostereotypie verstärkte folglich das im „Westen“ kreierte Japan-Bild.¹⁰³ Die Kunstwerke, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersucht werden, sollen daher kritisch auf das

¹⁰⁰ Vgl. Wichmann, Siegfried 1980, S. 11.

¹⁰¹ Zwar werden Kunsthandwerk und Architektur in der kunstgeschichtlichen Betrachtung berücksichtigt, jedoch liegt der Fokus meist in der Analyse auf der europäischen Malerei und Grafik.

¹⁰² Gianfreda, Sandra, in: Ausst.-Kat. Essen 2014, S. 13. Gianfreda spricht von dem französischen Begriff *Japonisme* statt dem deutschen *Japonismus*, da die Publikation sich maßgeblich mit der Rezeption der japanischen Kunst in Frankreich auseinandersetzt.

¹⁰³ Vgl. Takagi, Mariko 2013, S. 80 ff.

stereotype Japan-Bild hin befragt werden, wodurch die Analyse über eine reine stilistische Betrachtung hinausgeht.

Bei der weiteren Diskussion wird, trotz des dargestellten weit gefassten Verständnisses des Begriffs, insbesondere zwischen einem motivischen und einem stilistischen Japonismus unterschieden, wie dieser ansatzweise bei Wichmann und Delank zu finden ist.¹⁰⁴ Bei Ersterem handelt es sich um die Übernahme von exotischen Motiven und Gegenständen aus Japan. Letzterer operiert dagegen mit der Aneignung japanischer Stilelemente und deren Übertragung in die eigene künstlerische Bildsprache, ohne die motivbezogene Referenz an das ostasiatische Inselreich zu fokussieren.¹⁰⁵ Sicher weichen die Grenzen zwischen den Bereichen bisweilen auf und lassen keine scharfe Trennung zu; dennoch weisen die Kategorien eine unterschiedliche Qualität innerhalb des Japonismus auf.

Leitbegriffe der Kulturbegegnungsforschung

Methodische Ansätze zur Erforschung der Kulturbegegnung und zum Umgang mit der Fremde werden in verschiedenen Disziplinen diskutiert – insbesondere in der Literaturwissenschaft, den cultural studies, den Regionalwissenschaften, der Ethnologie und der Tourismusforschung – und haben „eine schwer zu überschauende Vielzahl von Arbeiten“¹⁰⁶ und theoretischen Überlegungen hervorgebracht.

Grundlegend für diese Debatten war Edwards Saids *Orientalism* aus dem Jahr 1978.¹⁰⁷ Laut Saids **Orientalismus**-Verständnis, der seine Argumentation paradoxerweise auf „westliche“ Theoriebildung stützte, maßgeblich Foucaults theoretische Untersuchungen

¹⁰⁴ Vgl. dazu: Wichmann, Siegfried (Hg.) 1972; Wichmann, Siegfried 1980; Delank, Claudia 1996, S. 13. Wichmann weist darauf hin, dass der motivische Japonismus zunächst eine „Themenkonzentration“ beinhalte, dennoch keineswegs mit der vorangegangenen Chinamode vergleichbar sei, da diese bereits von den europäischen Künstlern assimiliert worden wäre, wobei auch ein Verständnis für die Lebensformen entstanden sei. Wichmann, Siegfried (Hg.) 1972, S. 8 f.

¹⁰⁵ Klaus Berger fügte dem stilistischen Japonismus zudem einen „verinnerlichten“ Japonismus hinzu, wo „die rein stilistische Interpretation und Umsetzung das japanische Rohmaterial ganz auflöst, überwindet und so den letzten Schritt markiert.“ Berger, Klaus 1980, S. 93. Dieser Interpretation schloss sich Gianfreda an. Vgl. Gianfreda, Sandra, in: Ausst.-Kat. Essen 2014, S. 16.

¹⁰⁶ Willhardt, Jens 2004, S. 3.

¹⁰⁷ Bereits Said bezog China und Japan in seine Überlegungen zum Orientalismus mit ein.

zur Diskursanalyse¹⁰⁸ und Gramscis Konzept der Kulturellen Hegemonie¹⁰⁹, handelt es sich beim Orientalismus um eine spezifische Weise, wie „der Westen“ über „den Osten“ denkt und redet. Said stellte heraus, dass der Orient eine europäische Erfindung sei, ein Märchenland voller exotischer Wesen. Dieses Konstrukt des „Anderen“ diene dazu, den „Orient“ zu beherrschen, zu unterdrücken und zu gestalten, mit dem Ziel der Legitimierung des Kolonialismus. Auch wenn Japan nicht den Fokus der Untersuchung bildete und nur an wenigen Stellen erwähnt wurde, wird doch klar, dass Said Japan als ein „orientalisches“ Land betrachtete.¹¹⁰

Saids Bemerkungen zum Orient-Konstrukt haben weite Kreise gezogen, obwohl schon früh die methodischen Schwächen und inneren Widersprüche seines Buches nachgewiesen wurden.¹¹¹ Ein wesentlicher Kritikpunkt ist, dass Said Kulturen als statische, homogene Gebilde auffasste, die keine Veränderung zulassen. Im Fall Japan kann die Behauptung, wenn man in binären Strukturen denkt, besonders deutlich als unzureichend erkannt werden, da Japan selbst Kolonien besaß und somit sowohl im Kontext des „Orients“ als auch an Stelle des „Okzidents“ positioniert werden müsste.

Die von Said angedachten dichotomen Strukturen müssen ferner kritisch hinterfragt werden, wenn er die Agierenden des Diskurses in Subjekt / Objekt, aktiv / passiv und Gebende / Nehmende „einteilt“. Dadurch werden per se transkulturelle Verflechtungen negiert, wie es diese schon immer in allen Kulturen gegeben hat. Thomas Pekar ebenso wie John MacKenzie schlugen daher vor, die Auseinandersetzung mit dem „Anderen“ nicht ausschließlich als repressiv-imperial zu beurteilen, sondern ihre produktive Kraft zu berücksichtigen, wodurch Innovation und Assimilation innerhalb der eigenen Kultur entsteht.¹¹² Auch der Japonismus muss als Resultat von freigesetzten Synergien ausgehend von kulturellen Begegnungen gesehen werden.

¹⁰⁸ Foucault verwendete die Methode der Diskursanalyse dazu, das Denk- und Sagbare und die zugrunde liegenden machtvollen Ordnungsmechanismen offenzulegen. Dabei machte er deutlich, dass Diskurse selbst machtvoll sind, indem sie das Denken und Handeln von Menschen lenken. Foucault, Michel: *L'ordre du discours*, Paris 1971.

¹⁰⁹ Antonio Gramscis Theorie besagt, dass Macht dezentriert ist und sowohl durch die Staatsgewalten als auch durch zivile Institutionen ausgeübt wird. Letzteres setzt den Konsens der Zivilbevölkerung voraus. Gramsci, Antonio: *Selections from the Prison Notebooks*, London 1971.

¹¹⁰ Vgl. Nishihara, Daisuke, in: Ghazoul (Hg.) 2007, S. 244.

¹¹¹ Vgl. dazu: MacKenzie, John M. 1996, S. 1 ff.; Osterhammel, Jürgen 2010, S. 409.; Juneja, Monica, in: *Zeitenblicke* 2012, Absatz 9. Eine kritische Zusammenfassung bietet: Castro Varela, María do Mar / Dhawan, Nikita 2015, S. 91 ff.

¹¹² Vgl. Pekar, Thomas 2003, S. 24 f.; MacKenzie, John M. 1996, S. 1 ff., 65 ff.

Bei aller Kritik, die Saids Orientalismus entgegengebracht wurde, gehört zu den großen Verdiensten des Autors, dass er zur kritischen Betrachtung sensibilisierte, wie Kulturen das jeweils Fremde darstellen, konstruieren und degradieren, ausgehend vom eigenen ethnozentrischen Betrachtungsstandpunkt. Die Orientalismus-Debatte bietet daher einen produktiven Ansatz für die vorliegende Arbeit. Zwar basierte Edward Saids Analyse originär auf Texten, doch kann seine Theorie auch auf die Untersuchung von visuellen Medien angewendet werden.¹¹³ Denn die subjektiven Darstellungen bildeten sowohl das Fundament der Reisebilder als auch das der euroamerikanischen Japanvorstellungen.

1904 klagte der japanische Intellektuelle Okakura Kakuzô, der nach seinem Tod auch unter dem Namen Okakura Tenshin bekannt wurde (1862–1913):

„In spite of the vast resources of information at the command of the West, it is sad to realize to-day how many misconceptions are still entertained concerning us. We do not mean to allude to the unthinking masses who are still dominated by race prejudice and that vague hatred of the Oriental which is a relic from the days of the Crusades. But even the comparatively well-informed fail to recognize the inner significance of our revival and the real goal of our aspirations.“¹¹⁴

Einerseits war man sich in Japan also der Falschvorstellungen bewusst, andererseits adaptierten Intellektuelle die Strategie aus dem euroamerikanischen Kulturraum *aktiv*, um ein eigenes, selbstbestimmtes Japan-Bild zu generieren und im In- und Ausland zu präsentieren.¹¹⁵ Beispielsweise referierten sie das im euroamerikanischen Kulturraum populäre Bild der sexuell freizügigen Geisha und reicherten die Vorstellungen mit Tugenden wie Eleganz und Femininität an, wodurch die Geisha unter der Meiji-Regierung positiv konnotiert zu einer Idealfigur stilisiert wurde.

Bei diesen Vorgängen wurde die Komplexität von Kulturen auf wenige markante stereotype Bilder simplifiziert – nur so konnten die Imaginationen dauerhaft bestehen.

Stereotype als schablonenhafte Vorstellungen reduzieren Personen und Personengruppen auf einprägsame, leicht zu verstehende und bildhafte Attribute und schreiben sie auf diese Eigenschaften fest. Sie dienen also zur schnellen Erfassung, Kategorisierung und Bewertung. Walter Lippmann, der den Begriff „Stereotyp“ 1922 in den wissenschaftlichen Diskurs einführte, sprach diesbezüglich von einer natürlichen

¹¹³ Siehe dazu etwa: Nochlin, Linda 1989.

¹¹⁴ Okakura, Kakuzô 1904, S. 4 f.

¹¹⁵ Vgl. Splawski, Piotr 2013, S. 17.

Ökonomie. Denn der Versuch, alle Dinge frisch im Detail zu sehen anstatt als Typen und Verallgemeinerungen, wäre wenig praktikabel und geradezu unmöglich.¹¹⁶ Im Fall der Reisemaler dienten die Stereotype bewusst oder unbewusst zur vereinfachten Kommunikation sowie der Erstaufnahme und Sortierung, aber auch Bewertung von Reiseerlebnissen. Keineswegs begegneten die Künstler Japan mit unvoreingenommenem Blick, frei von Vorurteilen und Stereotypen. Das spiegelt sich auch in den visuellen Reiseergebnissen wider, wie es noch zu zeigen gilt.

Dabei sei angemerkt, dass Stereotype sowohl negativer als auch positiver Natur sein können. Problematisch wird es insbesondere dann, wenn Stereotype auf falschem Wissen und vermeintlichen Wahrheiten beruhen und dadurch neuen Erkenntnissen entgegenstehen. Eine wesentliche Eigenschaft von Stereotypen ist es, resistent gegenüber neuen Informationen zu sein. Sie manifestieren sich im Alltagswissen, bilden daher eine Art Vorwissen und werden wie selbstverständlich konsumiert.¹¹⁷ Einen lebhaften Bericht über die Beständigkeit von formelhaften Vorstellungen lieferte Hans Schwalbe, Mitarbeiter des Auswärtigen Amtes in Tôkyô:

„Zweiundzwanzig Jahre lang in Japan und drei Jahre lang in München habe ich mich mit dem japanischen Deutschlandbild und dem deutschen Japanbild herumgeschlagen und dabei zunehmend die Überzeugung gewonnen, daß es ein nahezu hoffnungsloses Unternehmen ist, die Klischees berichtigen zu wollen, die dieses Bild jeweils bestimmen.“¹¹⁸

Das Hinterfragen von schablonierten Imaginationen ist heute Gegenstand mehrerer Fachdisziplinen. Während Soziologie, Kulturwissenschaft und Psychologie hierbei vornehmlich von Stereotypen spricht, thematisiert die vergleichende Literaturwissenschaft die Problematik im Forschungszweig der **Imagologie**.¹¹⁹ Darin untersucht sie die Genese, die Entwicklung und die Wirkung nationenbezogener Fremd- und Selbstbilder in der Literatur.¹²⁰ Die Literatur wird hierbei als ein Medium

¹¹⁶ Vgl. Lippmann, Walter 1964 (nach der amerikanischen Ausgabe von 1922), S. 67.

¹¹⁷ Vgl. Hall, Stuart 2004, S. 144.; Dreesbach, Anne 2005, S. 147.

¹¹⁸ Schwalbe, Hans, in: Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.) 1984, S. 18.

Der Terminus Klischee wird häufig synonym zum Stereotyp verwendet. Das Klischee meint aber auch eine alte, überbeanspruchte Vorstellung, während Stereotype sich allein auf die Charakterisierung von Personen beziehen.

¹¹⁹ Auf den belgischen Komparatisten Hugo Dyserinck (*1927) geht maßgeblich die Neuverortung der Imagologie innerhalb der Literaturwissenschaften in den 1960er-Jahren zurück.

¹²⁰ Egger, Sabine, in: Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht 2002, S. 3.

verstanden, das Wirklichkeitsvorstellungen einer Kultur einseitig aufnimmt, reflektiert und (mit)produziert.¹²¹

Eines der Ziele dieser Arbeit ist, die Wirkung und Verwendung von Stereotypen und Fremdbildern zu untersuchen. Es gilt zu prüfen, auf welche Weise die Maler von vorgefertigten Vorstellungen geprägt wurden, ob es Brüche in der Wahrnehmung gab und inwiefern sie als Mitproduzenten gesehen werden können.

Aber welchen (Mehr-)Nutzen stiftet die Betrachtung von Bildwerken, bedenkt man, dass die Darstellungen von Vorurteilen „durchsetzt“ waren? Eruiert lässt sich durch die Analyse der Bilder sicherlich nicht, wie das „wahre“ Japan zur Zeit der Reisen ausgesehen hat. Stattdessen treten die Bildwerke als Zeugen kultureller Begegnung auf: Sie machen einerseits deutlich, wie die deutschsprachigen Maler Japans Kultur perzipierten und präsentierten; andererseits geben die Darstellungen Auskunft über die Kultur und das Selbstverständnis der Reisenden selbst.¹²² Denn eine Strategie, um mit dem Fremden zu verhandeln, es einzuordnen und einen Zugang dazu zu finden, bot der Vergleich mit dem Eigenen. Dieser Vorgang initiierte binäre Strukturen. Das Unbekannte wurde zum „Anderen“ gemacht, indem Differenzen betont und Gemeinsamkeiten negiert wurden.¹²³

Den Prozess der Abgrenzung eines Subjekts oder einer Gruppe von dem als andersartig empfundenen Gegenüber bezeichnet der von der Literaturwissenschaftlerin Gayatri Spivak geprägte Begriff **othering**. Sie gebrauchte die Bezeichnung vor allem im asymmetrischen Machtverhältnis imperialer Diskurse, wonach sie die Mechanismen der Selbsthervorhebung westlicher Agierender und gleichzeitig die Degradierung der Kolonisierten beschrieb.¹²⁴ Das Herausstellen von Differenzen ist jedoch unerlässlich für die Formierung von Sprache, Kultur, sozialer Identität sowie Vergesellschaftung und beinhaltet daher sowohl positive als auch negative Aspekte.¹²⁵ Relativierend betrachtet werden muss der Ansatz ferner, wenn man bedenkt, dass das othering durchaus *auch* mit einer Faszination an dem Gegenüber einhergehen konnte. Dazu Gabriel Weisberger:

¹²¹ Ebenda, S. 2.

¹²² Vgl. Burke, Peter 2001, S. 139.

¹²³ Vgl. Laemmerhirt, Iris-Aya 2013, S. 16.

¹²⁴ Vgl. Spivak, Gayatri C., in: History and Theory 1985.

¹²⁵ Vgl. Hall, Stuart 2004, S. 122.

„to many in the West, Japan has remained a fantasy world, populated with people who follow unique customs.... A glimpse at these albums, or aspects of Japanese applied arts, led collectors and artists to imagine the far-off country, to create a new visual reality that was an alternative to the dreary existence many lived in the dirty and crowded cities of the West. Japan, through its expression in Japonisme, has often been seen in opposition to the reality of the beholder; the constructed environment found in Japanese art was essential for many who could not cope with their own existence. Japan became an “other” that was continuously changeable and open to reinvention.“¹²⁶

Interessanterweise schloss die Begeisterung für Aspekte der japanischen Kunst und Kultur nicht aus, dass das Land von den gleichen Agierenden in anderer Hinsicht degradiert wurde. Das Changieren zwischen Faszination und Interesse einerseits und Degradierung andererseits zieht sich wie ein roter Faden durch die Analyse der visuellen und textuellen Resultate der japanreisenden Maler. Dazu ein Beispiel von Franz Hohenberger: Schwärmend berichtete der Österreicher über die alten Tempelanlagen, wo alles zum Kunstwerk geworden sei, während er die zeitgenössische japanische Ölmalerei als Kitsch und minderwertig missbilligte.¹²⁷

Grundlegend für die diskutierten Repräsentationspraktiken ist die Annahme, dass eigenständige Phänomene und Gegenstände durch den Prozess des Erkennens mittels Denken und Sprache *konstruiert* werden. Der **Konstruktivismus** stellt die Beobachtenden und ihre subjektive Betrachtung und Interpretation in das Zentrum von Wahrnehmung und Erkenntnis.¹²⁸

Überspitzt formuliert könnte man sagen, dass die Maler die Welt um sich herum interpretierten; sie operierten mit stereotypen Vorstellungen, machten Ostasien zu etwas „Anderem“ in Opposition zu dem Eigenen und projizierten ihre eigenen Wunschvorstellungen auf die Präsentation des Landes. Absolute Realität konnte niemals erreicht werden, stattdessen entstanden eigene Realitäten. Denn aus dem Gegenstand X wird beim Akt des Betrachtens X'. Die subjektive Wahrnehmung

¹²⁶ Weisberg, Gabriel P., in: Ausst.-Kat. Jackson 2011, S. 18.

¹²⁷ Vgl. Hohenberger, Franz, in: Ver Sacrum 1900.

¹²⁸ Ähnlich wie der Holismus weist der Konstruktivismus verschiedene Varianten auf und ist das Ergebnis interdisziplinärer Diskurse, aufbauend auf älteren Positionen. Immanuel Kants (1724–1804) „Kritik der reinen Vernunft“ von 1781 gilt als ein Schlüsselwerk. Hier skizzierte Kant, dass die Wirklichkeit eine Widerspiegelung des menschlichen Erkenntnisapparates sei und der Mensch nicht in der Lage ist, die Welt objektiv, also unabhängig von Raum und Zeit, zu erleben. Vgl. Collin, Finn 2008, S. 12 ff.; Eine gute Einführung in den Konstruktivismus bietet: Foerster, Heinz von (Hg.) 1997.

verhindert, dass eine betrachtende Person in der Lage ist, allein und ausschließlich X zu sehen.

Konstruktionen, welche auf diese Weise entstehen, werden dabei von verschiedenen Faktoren gelenkt und beeinträchtigt und sind nur bis zu einem gewissen Grad vom Individuum abhängig. Wirklichkeit entsteht, so Bernhard Pörksen,

„[...] im Gefüge der Gesellschaft – und das heißt, dass der Einzelne als eine durch diese Gesellschaft und die ihn umgebende Kultur formbare Entität gesehen werden muss. Er beobachtet mit den Augen seiner Gruppe, sieht die Welt vor dem Hintergrund seiner Herkunft, ist eben gerade keine Monade, sondern in jedem Fall beeinflussbar, extrem empfänglich für Außeneindrücke.“¹²⁹

Festzuhalten bleibt, dass die visuellen und schriftlichen Resultate der Reisen keine objektive und authentische Erfahrung der Fremde wiedergeben, selbst wenn die Maler dies beabsichtigten. Stattdessen entstanden Konstruktionen des Fremden, die wiederum von kollektiven Praktiken und Diskursen indoktriniert worden waren. Daher ist die Suche nach „Wahrheit“ ein hoffnungsloses Unterfangen und wird kein immanenter Teil der vorliegenden Studie sein. Stattdessen wird hier danach gefragt, *welche* Wahrheiten die Reisenden produzierten.

Vorgehensweise / Aufbau

An dieser Stelle wird die Vorgehensweise in der Studie beschrieben und in einem kurzen Ausblick skizziert.

Das erste Kapitel dient zur ausführlichen Kontextualisierung des Forschungskorpus und skizziert Aspekte, die in der europäischen Kunstgeschichtsforschung weniger im Fokus stehen und daher neue Einblicke geben mögen.

Zunächst werden die ersten Begegnungen und Auseinandersetzungen zwischen Europa und Japan skizziert, um einerseits die kontinuierlichen, wenn auch problematischen wechselseitigen Austauschprozesse deutlich zu machen und andererseits aufzuzeigen, dass das euroamerikanische Japan-Bild um 1900 auf früheren Erfahrungen basiert.

Ferner spannt das Kapitel den Bogen zu der zweiten Phase der Japanbegegnung in Europa und erläutert die europäische Japanmode und den Japonismus, unter dessen

¹²⁹ Pörksen, Bernhard, in: Pörksen (Hg.) 2011, S. 10.

Eindruck die deutschsprachigen Künstler zum ostasiatischen Inselstaat reisten. Zudem widmet sich die Betrachtung der japanischen Kunstlandschaft nach 1853; ein Themenfeld, das in der Japonismus-Debatte meist vernachlässigt wird.¹³⁰ Für die Arbeit ist dieses Thema insofern relevant, da die Maler auf Reisen teils mit der neuen japanischen Kunstszene konfrontiert wurden.

Im zweiten Kapitel geht es konkret um die Reisen der fünf Künstler, die in dieser Arbeit thematisiert werden. Erläutert werden die Reiseverläufe, die individuellen Reisebedingungen und Umstände. Dabei haben sich vier „Reisetypen“ herauskristallisiert. Es zeigt sich, dass sich die in den Kategorien herausgearbeiteten Charakteristika auf die künstlerischen Resultate, also die Gemälde, Zeichnungen und Grafiken, auswirkten. Ferner bewirkte der „Reisetyp“, wie und mit welcher Intensität das Reiseland wahrgenommen wurde.

Im dritten Kapitel werden schließlich die visuellen Reiseergebnisse untersucht. Diese bilden einen Teil des Japan-Diskurses im deutschsprachigen Kulturraum und werden im Rahmen der Untersuchung als bedeutsamer Gegenstand dessen verstanden.

Bei der Durchsicht aller Bildwerke, die der Arbeit zugrunde liegen, hat sich gezeigt, dass einige Themengebiete immer wieder Darstellungsgegenstand waren, während andere Motive marginalisiert wurden. Daraus und aufgrund der Gegenüberstellung mit dem westlichen Japan-Diskurs lässt sich folgern, dass sich die Mehrzahl der Bildwerke der bekannten Japanvorstellung fügte – selbst wenn die Reisenden eine Differenz zwischen ihrer Vorstellung und der Wirklichkeit im Land eruierten.

In Kapitel vier wird analysiert, inwiefern sich die Reisemaler mit Japans Kunst auseinandersetzen und ob die Japanbegegnung eine Veränderung ihres künstlerischen Schaffens hervorrief. Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass die Reise zwar kurzfristige Impulse evozierte, aber erst das dezidierte Studium tiefere Auswirkungen auf das eigene Werk hatten, auch wenn die Ostasienreise in den Lebensläufen aller Maler besonders herausgestellt wurde.

¹³⁰ Einen bedeutsamen Beitrag lieferte in jüngerer Zeit Alica Volk zu diesem Problemfeld, Volk, Alicia 2010.

Ferner wird nach den Spuren gefragt, welche die Maler in Japan hinterließen, nach transkulturellen Verflechtungen, Begegnungen mit Einheimischen und nach dem Potenzial der Japanreise hinsichtlich bleibender Veränderungen im Land.

Das letzte Kapitel diskutiert die Rezeption und Wirkung der Reisebilder im deutschsprachigen Kulturkontext. Es wird geprüft, auf welche Weise die Abbildungen in die Öffentlichkeit gelangten, wo die Bildwerke präsentiert wurden, wie die Kritiker sich zu den Präsentationen äußerten und welche Konsequenz die Japanreise für die Künstler selbst hatte.

Die erfolgreiche Vermarktung der Reiseergebnisse führte dazu, dass den Japanbildern große Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde. Deren Produzenten, die Japan als Augenzeugen gesehen hatten, traten plötzlich als Ostasien-Kenner in Erscheinung. Durch Ausstellungen, Berichte und Vorträge trugen sie zum bilateralen Informationsfluss bei. Daraus erwächst abschließend die Frage, inwiefern die Künstler als Wissensvermittler auftraten und einen Beitrag zum Japan-Diskurs leisteten.

Die Untersuchung zeigt, dass die Künstlerreise nicht allein auf die Reisedaten beschränkt werden kann. Stattdessen wird die Reise als ein Prozess verstanden, an dem verschiedene Faktoren mitwirkten. Dazu gehörten die Grundvoraussetzungen zur Reise, die Motivation, das Vorwissen und die Erwartungshaltungen, welche noch vor Reisebeginn formuliert wurden und sich auf die eigentliche Unternehmung auswirkten. Die Ankunft schuf „neue Bindungen und Identifizierungen zwischen Fremden und eine neue Einheit zwischen dem Selbst und dem Kontext.“¹³¹ Die Vorgänge betrafen sowohl die Reisenden selbst als auch die Agierenden vor Ort, wodurch reziproke Austauschprozesse initiiert wurden. Nach der Rückfahrt setzte schließlich die letzte Phase ein, bei der sich zeigte, was von der Reise bestehen blieb. Die Resultate der Verarbeitungsprozesse betrafen die Heimkehrer ganz persönlich, sie wurden aber auch von Dritten rezipiert.

Indem die Japanreisen aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden, wird ihre Komplexität und Vielschichtigkeit deutlich. Sie involvierten verschiedene Agierende; einerseits schufen die Unternehmungen transkulturelle Verflechtungen und

¹³¹ Leed, Eric J. 1993, S. 34.

Transformationsprozesse, andererseits bekunden sie binäre Strukturen und Asymmetrien.

1. Dialoge zwischen Japan und dem euroamerikanischen Kulturraum

1.1 Frühe Austauschprozesse

Schon Jahrhunderte bevor die ersten Europäer das japanische Festland betraten, fand eine imaginative Begegnung mit dem fernen Archipel in Europa statt – ausgelöst durch „Il Milione“, den spektakulären Reisebericht Marco Polos (1254–1324).

1271 war der junge Marco zusammen mit seinem Vater Niccolò und dem Onkel Maffeo zu einer jahrzehntelangen Reise bis in den Osten Chinas aufgebrochen. In seiner nach der großen Fahrt verfassten Publikation schildert er dem Leser das märchenhafte Land „Cipangu“, welches so unbeschreiblich reich sei, dass sogar die Fußböden des Herrscherpalastes aus purem Gold seien.¹

„Cipangu ist eine sehr große Insel, 1500 Seemeilen vom Festland entfernt. Es leben dort schöne, weißhäutige Menschen mit gefälligen Manieren. Sie sind Heiden; in völliger Unabhängigkeit regieren sie nur sich selbst und üben keine Herrschaft über andere Völker aus. Die Goldvorkommen auf der Insel sind unbeschreiblich reich: niemand führt das Gold aus; denn kein Kaufmann, noch sonst irgendwer, reist von der Insel zum Festland.“²

Polo hatte Japan selbst nie betreten und kannte den Inselstaat lediglich aus chinesischen und mongolischen Erzählungen. Jedoch trug „Il Milione“ dazu bei, dass Europa erstmals über die Existenz des Inselreichs erfuhr und die Reisebeschreibung von unermesslichem Reichtum die Fantasie der Europäer entfachte.³ Dadurch wurde Japan eine besondere Bedeutung zugeschrieben und in der Imagination mit unermesslichem Luxus, wirtschaftlicher Stärke und Unabhängigkeit verbunden. Das große Interesse am Mythen umwobenen Japan führte dazu, dass die Inseln bereits gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Weltkarten und geografischen Verzeichnissen aufgenommen wurden, wengleich eine genau topografische Verortung noch nicht möglich war.⁴

1543 sahen die ersten Europäer Japan mit eigenen Augen. Während eines Sturms wurde eine chinesische Dschunke, unter deren Passagieren sich drei Portugiesen befanden, zu

¹ Vgl. Polo, Marco / Guignard, Elise 2003 (nach der altfranzösischen Ausgabe um 1299), S. 247.

² Ebenda.

³ Durch zahlreiche Übersetzungen fand eine weite Verbreitung und Rezeption des Reiseberichts in Europa statt. Auch Christoph Kolumbus (um 1451–1506) wurde von Marco Polos Reisebericht dazu angeregt, den Seeweg in den goldreichen Osten zu suchen. Letztendlich erreichte er 1492 die Bahamas.

⁴ Vgl. dazu: Reichert, Folker E., in: Ausst.-Kat. Berlin 1993.

der Insel Tanegashima vor der Südküste Kyûshûs manövriert. Seit jener Zeit segelten die Portugiesen regelmäßig nach Japan, um einerseits Handel zu treiben und andererseits den christlichen Glauben zu verbreiten.⁵ Den Portugiesen folgten rasch die Spanier, Niederländer und Engländer, welche alle am lukrativen Geschäft mit Japan teilhaben wollten. Die ersten Beziehungen zwischen Japan und den fremden Nationen waren durchaus friedlich und gewinnbringend für alle Seiten – die Europäer brachten neue Techniken ins Land und profitierten ihrerseits durch den Handel mit in ihrer Heimat unbekanntem oder rarem und daher exotischen Waren.

Auch konnten die Missionare zunächst eine Ausbreitung des christlichen Glaubens bewirken, wobei nicht belegt werden kann, in welcher Quantität und Qualität die Aufnahme des Christentums tatsächlich stand. Begünstigt wurden die Tätigkeiten der Jesuiten durch den Feldherrn (*daimyô*) Oda Nobunaga (1534–1582), da die buddhistische Geistlichkeit seinen politischen Plänen der Vereinigung des Landes feindlich gegenüberstand und er in den Jesuiten ein Gegengewicht zu den Buddhisten sah.⁶

Die Aufzeichnungen und Briefe der Jesuiten spiegeln eine allgemeine Wertschätzung gegenüber den Bewohnern Japans wider. Durch Übersetzungen und Sammelausgaben fanden die jesuitischen Berichte eine europaweite Verbreitung.⁷

Wie die fantastischen Schilderungen des Venezianers waren jedoch auch diese Schriften nicht frei von Ausschmückungen, Erfindungen und subjektiven Interpretationen. Sie richteten sich an eine an fremden Welten und Abenteuern interessierte Leserschaft oder appellierten an heimische Geldgeber, die Missionierungsarbeit weiterhin finanziell zu unterstützen. 1549 schilderte der Missionar Francisco Xavier (1506–1552) den „Vätern der Gesellschaft zu Goa“ seine ersten Eindrücke nach Erreichen Japans mit folgenden Worten:

„Ich will ihnen nun mitteilen, was wir bisher aus eigener Anschauung und durch andere Ermittlungen von Japan erfahren konnten. Vor allem anderen: dieses Volk ist, soweit wir dies aus unserem bisherigen Verkehr ersehen konnten, weitaus das höchststehende von allen neuentdeckten Ländern der Welt; und ich wüsste nicht, welches andere heidnische Volk sich mit den Japanern messen könnte. Sie sind, im Allgemeinen,

⁵ Die Kaufleute waren interessiert an japanischen Kunstobjekten, darunter Objekte aus Lack, Wandschirme, Schwerter, Samurai-Rüstungen und später Porzellan. Die Japaner erwarben von den Europäern u. a. Feuerwaffen. Zudem agierten die europäischen Händler als Mittelsmänner zwischen Waren aus Japan und anderen Ländern Ostasiens – chinesische Seidenstoffe wurden in der portugiesischen Handelsniederlassung Macao gegen Silber aus Japan eingetauscht.

⁶ Vgl. Nikolajewa, Natalja 1986, S. 180.

⁷ Vgl. Kapitzka, Peter 1990, S. 13.

durchaus gut veranlagt, frei von Bosheit und sehr angenehm im Umgang; ihr Ehrbegriff ist besonders ausgeprägt, die Ehre geht ihnen über alles [...]. Untereinander verkehren die Japaner mit großer Höflichkeit; Beleidigungen und Schimpf dulden sie nicht.“⁸

Die positive Beurteilung bezüglich Charakter und Erscheinungsbild „der Japaner“ dominierte die Beschreibungen ausländischer Reisender im 16. und frühen 17. Jahrhundert.⁹ Somit setzte sich das positive Japan-Bild des Marco Polo in den Berichten von Reisenden fort, die realen Kontakt mit Japanern hatten. Aus der Distanz wurde diese Japan-Idee umso wirkmächtiger. Intellektuelle der Aufklärungszeit huldigten ostasiatischen Philosophiekonzepten und hinterfragten hierin eigene Sozialordnungen: Johann Gottfried Herder vertrat die Auffassung, dass das Menschengeschlecht in Asien entstanden sei.¹⁰

In Japan selbst wurden die Ausländer aus Europa unter der Regierung der Nachfolger Nobunagas bald mit akuten Schwierigkeiten konfrontiert. Spannungen zwischen den ständig in Konkurrenz zueinander stehenden Kolonialmächten sowie die aggressiver werdende Missionierungspolitik der Geistlichen forderten das Land heraus. Um die Ausweitung der Konflikte europäischer Kolonialmächte sowie ihre Autorität in Japan zu unterbinden, setzte Tokugawa Iemitsu (1604–1651), der dritte Shôgun aus der Tokugawa-Dynastie, 1635 die erst im 19. Jahrhundert als „Abschließung des Landes“ (*sakoku*) bezeichnete Politik durch.¹¹ Es kam zu blutigen Auseinandersetzungen und zur systematischen Verfolgung von Christen. Die Mehrzahl der Ausländer musste das Land verlassen. Es wurde ihnen unter Todesstrafe untersagt, das Land zu betreten, und zudem den Japanern verboten, dieses zu verlassen. Dennoch war es einer kleinen Delegation von Kaufleuten der Niederländischen Ostindien-Kompanie (Vereenigde Oostindische Compagnie, VOC) gestattet, ihren Handel fortzusetzen – auf der künstlich angelegten Halbinsel Deshima bei Nagasaki.¹² Dabei standen die Niederländer unter ständiger Kontrolle und mussten regelmäßig ihre Loyalität gegenüber dem Shôgun unter Beweis stellen.¹³

⁸ Xavier, Francisco / Vitzthum, Elisabeth 1979, S. 157 f.

⁹ Vgl. Kreiner, Josef, in: Croissant / Ledderose (Hg.) 1993, S. 18.

¹⁰ Johann Gottfried Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, 2. Teil, 10. Buch, Riga/Leipzig, 1785.

¹¹ Der Begriff *sakoku* wurde retrospektiv eingeführt und leitet sich von einer japanischen Übersetzung Engelbert Kaempfers (1651–1716) Schriften ab. Damit verbirgt sich hinter dem Begriff ein modernes, nicht ein historisches Konzept. Vgl. Hidaka, Kaori, in: Rivers / Faulkner / Pretzel (Hg.) 2011, S. 5.

¹² Zudem fand der eingeschränkte Waren- und Ideenaustausch über drei weitere Zentren statt: die Insel Tsushima, Satsuma im Süden und Matsumae im Norden. Vgl. ebenda.

¹³ Einmal jährlich und ab 1790 in einem Turnus von vier Jahren mussten die Leiter der VOC von Deshima dem Shôgun ihre Referenz erweisen. Bei dieser Gelegenheit übergaben die Niederländer den Machthabern einerseits Geschenke und berichteten andererseits über aktuelle Geschehnisse in Europa.

Zwar war der Waren- und Ideenaustausch zwischen dem ostasiatischen Inselreich und Europa auf diese Weise für über 200 Jahre reglementiert, es kam aber nicht zur Stagnation. Das gegenseitige Interesse an der jeweils anderen Kultur, an den exotischen Kunstobjekten, an neuartigen Materialien und Techniken, bestand weiter, auch wenn der direkte Handel untersagt war.

Zunächst gab es in der japanischen Sprache keine spezifische Bezeichnung für die Europäer. Der verwendete Begriff *nanban* rekuriert auf die Bezeichnung *nanban-jin*, was so viel bedeutet wie „Fremdlinge (bzw. Barbaren) aus dem Süden“. Dieser Ausdruck wurde zu einer Sammelbezeichnung für die Ausländer aus Europa. Kunsthandwerkliche Objekte, die im 16. und 17. Jahrhundert als Reaktion auf den Kontakt mit den Europäern in Japan entstanden, werden daher heute in der Forschung als *nanban*-Kunst bezeichnet.

Die neuartigen Erzeugnisse wurden einerseits von den Europäern in Auftrag gegeben und andererseits von den Japanern selbst hergestellt und verwendet. Dabei reagierten die Produzenten und Auftraggeber thematisch, motivisch und technisch auf die Begegnung mit den Fremden und griffen sakral-christliche sowie profan-europäische Themen und Objekte auf. Missionare ließen auf dem japanischem Markt Gegenstände anfertigen, die sie für den liturgischen Gebrauch benötigten. Die Ornamentik, aber auch die neuartige Verwendungsform der Objekte, wird den Japanern gänzlich exotisch erschienen sein.¹⁴ Für die Portugiesen ihrerseits war es ungewöhnlich, dass die liturgischen Gegenstände in der japanischen Lackkunst (*urushi*) angefertigt wurden (Abb. 1). Dieses Handwerk war in Europa ebenso wenig bekannt wie das Material, mit dem gearbeitet wurde.¹⁵

Neben diesen *nanban*-Lackwaren bildeten kunstvolle Objekte die Portugiesen und Spanier auch direkt ab. Bemerkenswert sind beispielsweise die *nanban byōbu* – Stellschirme, welche die Ankunft europäischer Handelsgesandtschaften visualisieren (Abb. 2). Detailliert und fantasievoll zeigen sie eine Abfolge von narrativen Szenen, bestehend aus der Ankunft, dem Anlanden der Waren, dem Aufmarsch der Schiffsmannschaft sowie der Begrüßung des Kapitäns vor einem christlichen Tempel. Es sind komponierte Kontaktszenarien, die dennoch einen dokumentarischen Moment durch die Schilderung von unterschiedlichen Ethnien, Personengruppen, Bekleidungen

¹⁴ Vgl. Ragué, Beatrix von 1967, 201 f.

¹⁵ Die kunstvollen Lackobjekte wurden aufgrund ihrer Ästhetik und der Beschaffenheit hoch geschätzt: Sie zeichnen sich durch eine glänzende Oberfläche sowie durch ihre Stabilität und Unempfindlichkeit gegenüber Flüssigkeiten aus.

und Waren suggerieren.¹⁶ Die Adressaten der großformatigen, repräsentativen Stellschirme waren Kaufleute, Krieger und Feudalherren – alle, die mit Neugier das fremde Benehmen und die exotische Kultur der Europäer mitverfolgten. In neueren Studien wurde gezeigt, dass die Stellschirme jedoch vielschichtiger zu verstehen sind: als eine Ehrerbietung an Japans Machtinhaber Toyotomi Hideyoshi (1537–1598), der danach strebte, eine Vormachtstellung in Ostasien und damit auch im Handel einzunehmen.¹⁷ So wurden seine propagandistischen Tendenzen mittels der dekorativen *nanban*-Mode verbreitet.

Der Kontakt zu den Europäern führte dazu, dass sich einige Japaner mit neuen Techniken vertraut machten. Die Jesuiten lehrten dort, wo sie an Autorität gewonnen hatten, japanischen Christen in speziellen Kollegien, wie sie mithilfe der Zentralperspektive sowie Licht- und Schattenbildung Bilderwerke in Manier der europäischen Maltradition malen konnten (*yōfūga*). Mit dieser neuen Maltechnik wurden *nanban*-Schirme für hochrangige japanische *daimyō* angefertigt, es entstanden aber auch Altargemälde für christliche Andachtsbilder. Die ersten jesuitischen Lehrinstitute wurden bereits 1580 mithilfe christianisierter Feudalherren gegründet und von den Missionaren strategisch dazu eingesetzt, ihre Machtposition im Land auszubauen.¹⁸

Nach der Vertreibung der Christen wurde das Studium der europäischen Malerei ab 1720 wieder aufgenommen. Ausschlaggebend hierfür war vor allem die Lockerung des Importverbots für christliche Bücher. Maler wie Shiba Kōkan (1738–1818) nutzten das Studium der Bücher dazu, die naturalistische Malerei Europas und den Umgang mit Ölfarben zu erlernen.¹⁹ Die veränderte Importpolitik leitete auch die „Holland-Wissenschaften“ (*rangaku*) ein, welche sich mit den wenig vertrauten Techniken auseinandersetzten.²⁰

Die wechselseitigen Beziehungen zwischen Japan und den europäischen Nationen sowie die Faszination an dem Fremden machten die japanischen Kunstgegenstände zu

¹⁶ Vgl. Usanov-Geißler, Nora, in: Bergmann (Hg.) 2015, S. 76.

¹⁷ Vgl. dazu: ebenda; Rees, Joachim / Usanov-Geißler, Nora, in: Gludovatz (Hg.) 2015, S. 215 f.

¹⁸ Vgl. Reiner, Tassilo 2010, S. 40.

¹⁹ Bereits durch seinen Lehrer Sō Shiseki (1712–1786), der die realistische Wiedergabe von Blumen und Vögeln im Nanpin-Stil ausübte (dieser Stil geht auf den für zwei Jahre in Nagasaki lebenden chinesischen Maler Shen Quan (jap. Nanpin, 1682–1762) zurück), kam Kōkan mit der Idee in Kontakt, seine Malerei detailgetreu und illusionistisch auszuführen. Siehe dazu: Mason, Penelope 1993, S. 278 f.

²⁰ Der Begriff *rangaku* wurde erstmals gegen 1774 verwendet. Sugita Genpaku (1733–1817) führte die Bezeichnung zusammen mit seinen Mitarbeitern ein, als er ein niederländisches Traktat über die Anatomie (Ontleedkundige Tafelen) in die japanische Sprache (Kaitai shinsho) übersetzte. Vgl. Yoshida, Tadashi, in: Ausst.-Kat. Berlin 1993, S. 94.

beliebten Exportwaren. In der Barockzeit wurden Porzellane, Lackarbeiten und Seidenstoffe aus China und Japan zu exotischen Luxusgütern. Europäische Höfe sammelten die wertvollen Objekte und präsentierten sie in herrschaftlichen Kunstsammlungen. Das Porzellan faszinierte die Europäer durch sein feingliedriges, porenfreies und durchscheinendes Material sowie durch die dekorative, grazile und fantasievolle Bemalung. Das „weiße Gold“ wurde dabei nicht nach Herkunftsländern oder Schulen unterschieden, sondern vielmehr unter dem Begriff „Chinoiserien“ zusammenfassend betrachtet. Unter Chinoiserien (abgeleitet aus dem französischen *à la chinoise*, auf chinesische Art) verstand man im ausgehenden 17. und im 18. Jahrhundert gemeinhin fremdländische, exotische Produkte aus dem asiatischen Überseehandel; in Wirklichkeit zeigen die kunsthandwerklichen Objekte meist ein chinesisch-japanisch-indisch-islamisches Stilgemisch unter Berücksichtigung des europäischen Geschmacks. Die für den Export in Japan hergestellten Porzellane wurden oft dem ästhetischen Empfinden und den Bedürfnissen der Europäer in Form und Dekoration angepasst.²¹

Ähnlich fasziniert wie von dem „weißen Gold“ waren die Europäer von den ostasiatischen Lackarbeiten, die oftmals noch kostbarer als die Porzellane waren. Als Resultat entstanden vom späten 16. bis ins 18. Jahrhundert für den europäischen Markt produzierte prunkvolle Schatullen, Truhen, Gefäße, Tische bis hin zu großformatigen Kabinettschränken.

Die aufgeführten Beispiele bezeugen transkulturelle Austauschprozesse, die zu Impulsgebern für neue Sichtweisen wurden, dabei jedoch vor allem die Begeisterung für fremde und damit exotische Objekte offenlegten. Der Exotismus prägte die höfische Mode der Barockzeit. Auch wenn in Europa das Interesse an fremden Kulturen zumeist selten über eine temporäre Modeerscheinung hinausging, wurde man sich dennoch des „Anderen“ gewahr.

Zudem belegen einige Reiseberichte und Monografien, die zu Zeiten der fremdenfeindlichen Außenpolitik erschienen, das Bemühen, Japan auch wissenschaftlich zu erschließen. Dabei handelt es sich um Einzelpositionen von Mitgliedern der VOC oder von temporär für diese arbeitende Europäer, die innerhalb der restriktiven Rahmenbedingungen Studien über die geografische und geologische

²¹ Anschließend wurden die Erzeugnisse über den japanischen Hafen Imari nach Europa verschifft, sodass sie als Imari-Ware bezeichnet werden, auch wenn sie in den Öfen der umliegenden Gebiete gebrannt wurden.

Beschaffenheit des Landes, seiner Bevölkerung und Kultur unternahmen. Dazu gehörten Engelbert Kaempfer (1651–1716), Carl Peter Thunberg (1743–1828) und Philipp Franz von Siebold (1796–1866), deren Reiseberichte das europäische Japanbild bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein prägten.²²

Doch nicht nur in wissenschaftlich interessierten Dokumenten, auch in populären Erzählungen und Romanen fand Japan seinen Platz. Das geografisch so weit entfernte und wenig bekannte Land öffnete einen breiten Raum für Spekulationen und fantastische Schilderungen und knüpfte dadurch an alte Vorstellungsbilder an, die seit Polos Erzählungen bestanden. Hermann Melville (1819–1891) mystifiziert in seinem bekannten Abenteuerroman „Moby Dick“ von 1851 die japanischen Gewässer, die Kapitän Ahab auf der Jagd nach dem weißen Pottwal befährt:

„Keine Wolke steht am Himmel, der wie lackiert ist, und es flimmert der Horizont. Nichts mildert den strahlenden Glanz; er ist dem Auge so unerträglich wie der Glanz um Gottes Thron.“²³

1.2 Euroamerikanisch-japanische Begegnungen nach 1853

1.2.1 Weltausstellungen, Museen und Sammlungen

Eine intensivere Japanbegegnung und -rezeption setzte in Europa ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein. Initiiert wurde der Prozess einerseits durch die erzwungene Öffnung japanischer Häfen und andererseits durch die Bereitschaft mehrerer Akteure, sich auf die ostasiatische Kunst bis zu einem gewissen Maß einzulassen.

Nach Ratifizierung ungleicher Handelsverträge, angeregt durch die amerikanische Flotte Kommodore Matthew C. Perrys (1794–1858), gelangten japanische Güter wieder

²² 1712 entstand Kaempfers in viele Sprachen übersetzte Publikation „*Amoenitates exoticae*“. Neben seinen botanischen und naturwissenschaftlichen Studien wurde besonders Kaempfers Ausführungen über den Konfuzianismus und die Mythologie Aufmerksamkeit geschenkt, da sie den Debatten der Aufklärung in Europa Impulse liefern konnten. Vgl. Kapitza, Peter 1990, S. 14.

Auch Thunbergs „*Icones plantarum japonicarum*“, publiziert in Uppsala 1794–1805, wurde zu einem weit beachteten Werk. Der schwedische Arzt und Botaniker gehörte zu einer gerade erst entstandenen Generation von Naturwissenschaftlern und Expeditionsforschern, die eine rationale Analyse ihrer Beobachtungen anstrebten.

Schließlich entstand zwischen 1832 und 1858 in sieben Teilen „*Nippon. Archiv zur Beschreibung von Japan und dessen Neben- und Schutzländern*“ von Philipp Siebold, der als Arzt sechs Jahre auf Deshima in regem Kontakt zu einheimischen Gelehrten, Ärzten und Vertretern der *rangaku* lebte. Sein Standardwerk „steht seitdem wie ein erraticer Block vor allen zeitlich vor ihm liegenden Bemühungen um eine Kenntnis von Japan“ (Kapitza, Peter 1990, S. 17.).

²³ Melville, Herman 1950 (nach der amerikanischen Ausgabe von 1851), S. 290. Erstausgabe: Herman Melville: *Moby-Dick or The Whale*, New York/London 1851.

zahlreich über den Seeweg nach Europa und nach Nordamerika. Die großen Weltausstellungen spielten eine besondere Bedeutung darin, die ostasiatischen Handelswaren dem europäischen Publikum vorzustellen. Auf den technischen und kunsthandwerklichen Leistungsschauen wurden die japanischen Objekte entkontextualisiert, in eine eurozentrische Ordnung überführt und einem Millionenpublikum zur Schau gestellt.²⁴

Präsentierten die ersten Weltausstellungen von 1851 und 1855 nur wenige japanische Produkte, so zeigte die Londoner Weltausstellung 1862 über 600 Objekte in einem eigenen länderspezifischen Raum. Die Schau legte ihren Fokus auf die Präsentation des Kunsthandwerks. Unter den Exponaten befanden sich auch einige Ukiyo-e-Alben.²⁵ Die Ausstellungsstücke stammten größtenteils aus der Privatsammlung Sir Rutherford Alcocks (1809–1897), eines englischen Diplomaten, der ab 1858 für mehrere Jahre als Konsul in Japan lebte. Rückwirkend resümierte Alcock, dass erst durch die Weltausstellungen die ostasiatischen Artefakte bei uns als eine Kunstform wahrgenommen worden seien.²⁶

Die Londoner Weltausstellung wurde auch von Künstlern besucht – einige fühlten sich von der ostasiatischen Kunst angesprochen. Dazu gehörten die Präraffaeliten Edward Burne-Jones (1833–1898), Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) und dessen Bruder William Rossetti (1829–1919), die in ihrer Malerei aus der Natur schöpften und in Elementen der japanischen Kunst ein sorgfältiges Naturstudium zu erkennen glaubten. James McNeill Whistler (1834–1903), Edward William Godwin (1833–1886) und Christopher Dresser (1834–1904) zählten ebenfalls zu den Bewunderern der japanischen Kunst. Dresser, der als Botaniker und Pionier des englischen Industriedesigns bekannt wurde, fand im ostasiatischen Modell eine Alternative zu den immer wiederkehrenden allegorischen Symbolen des europäischen Designs. Seine theoretischen Erkenntnisse setzte Dresser in die Praxis um und präsentierte auf der Pariser Weltausstellung von 1867 Porzellanstücke, die sich in sowohl Form als auch Design auf subtile Weise an den japanischen Artefakten orientierten (Abb. 3).

²⁴ Die erste Weltausstellung in London 1851 verzeichnete 6 Millionen Besucher, die in Paris 1878 stattfindende 16,1 Millionen. 1900 besuchten gar 50,8 Millionen Besucher die Pariser Weltausstellung. Vgl. Kretschmer, Winfried 1999, Anhang.

²⁵ Der Begriff Ukiyo-e bezeichnet den japanischen Farbholzschnitt; er kann mit „Bilder der fließenden Welt“ übersetzt werden. Ukiyo-e besteht aus den Wortkomponenten „Ukiyo“ für „irdische, vergängliche Welt“ und „e“ für „Bild“. Nach den Lehren des Buddhismus wurde Ukiyo zunächst als pessimistische Positionierung gegenüber den Leiden des diesseitigen Lebens verstanden. In der Edo-Zeit gegen Mitte des 17. Jahrhunderts erfuhr der Begriff eine positive Umdeutung und reagierte damit auf das Lebensgefühl eines wohlhabender werdenden Bürgertums.

²⁶ Vgl. Alcock, Rutherford 1878, Vorwort.

Die europäischen Nationen zeigten sich, zunächst zögerlich, immer interessierter an Japan. So übermittelte das Inselreich erstmals eigene Kunstgegenstände zur Weltausstellung von 1867; dazu gehörten Leihgaben des *daimyō* von Satsuma. Im Vergleich zu den anderen Sektionen war die Schau zwar unterpräsentiert, dennoch wurde ihr viel Lob zugesprochen.²⁷ Unter den Ausstellungsstücken befanden sich viele Objekte, die für den Export nach Europa bestimmt waren und demnach den Geschmack der Europäer bei ihrer Herstellung berücksichtigt hatten.²⁸ Ferner entsandte Japan Ölgemälde des Maler Takahashi Yūichi (1828–1894) und demonstrierte damit seine Bereitschaft, selbst mittels der nicht heimischen Ölmalerei als Konkurrent aufzutreten. Nach der Pariser Ausstellung fand die Weltausstellung 1873 in Wien und damit erstmals im deutschsprachigen Raum statt.²⁹ Spielte die Tätigkeit der Sammler ostasiatischer Kunstwerke in Österreich-Ungarn zu diesem Zeitpunkt auch eine untergeordnete Rolle, so förderte die Schau doch das Interesse an Japan. Mit einer umfangreichen Präsentation begeisterte das japanische Ausstellungskomitee das Wiener Publikum. Dazu zählten 6.000 Exponate aus unterschiedlichen Lebensbereichen. Die kunsthandwerklichen Gegenstände bestanden fast ausschließlich aus zeitgenössischen Stücken. Sie sollten der Welt einerseits demonstrieren, dass Japan in technischer Hinsicht mit den europäischen Nationen mithalten konnte, und fungierten andererseits als Exempel für das Exportgeschäft.

Ergänzt wurden die Ausstellungsstücke um ein Ensemble von kleineren Pavillons, der Nachbildung eines Kyōtoer Tempels sowie einer Gartenanlage mit künstlichem Wasserfall. 80 Japaner, darunter Beamte, Studenten, Ingenieure, Kunsthandwerker, Tischler, Gärtner und Zimmerleute, organisierten und begleiteten die Schau unter der Aufsicht des Ausstellungskommissars Sano Tsunetami (1822–1902).³⁰

Die japanische Regierung maß ihrer ersten offiziellen Darstellung in Europa eine signifikante Bedeutung zu. Und tatsächlich wurde die japanische Sektion zu einem Publikumsmagnet. Insbesondere kleine, käuflich zu erwerbende „Souvenirs“ wie Tassen, Kästchen und Fächer begeisterten die Besucher. Pro Tag wurden etwa 3.000

²⁷ Vgl. Eugène Rimmel: *Souvenir de l'Exposition Universelle, Paris, 1868*, S. 318 ff., nach: Baumunk, Bodo, in: Croissant / Ledderose (Hg.) 1993, S. 44.

²⁸ Vgl. Irvine, Gregory, in: *Ausst.-Kat. Essen 2014*, S. 31.

²⁹ 1869 wurden zwischen Österreich-Ungarn und Japan erste Handelsverträge ausgearbeitet. 1871 wurde der japanische Handelspartner offiziell zur Teilnahme an der Weltausstellung eingeladen.

³⁰ Neben der Ausstellungsbetreuung studierten die Gesandten wenig vertraute Technologien und Einrichtungen auf der Weltausstellung. Ihr Wissen manifestierte sich in einem mehrbändigen Report, der eine Grundlage für eigene Technologien bildete.

Fächer verkauft, sodass sie bald in ganz Wien zu finden waren.³¹ Darüber hinaus war der Besuch des Teehauses sehr beliebt. Dieses gehörte nicht zur offiziellen Ländersektion und wurde von Baron Raimund Stillfried von Rathenitz (1839–1911) auf eigene Kosten nach Wien gesandt. Der Baron lebte bereits seit mehreren Jahren in Japan, wo er zunächst als Sekretär beim französisch-japanischen Konsulat und später als Fotograf tätig war. In der „Allgemeinen Illustrierten Weltausstellungs-Zeitung“ verfasste Stillfried mehrere Berichte über die Wiener Ausstellung. Hier bestaunte er die „Höhe der Vollendung“ der präsentierten japanischen Gegenstände aus Kunst und Industrie.³² Er resümierte, dass man sich hierzu langsam klar mache, „[...] dass China und Japan unterschiedliche Länder sind“³³. Diese zunächst banale Feststellung zeigt, dass die japanische Kunst dem Kontext der Chinoiserien entwachsen war.

Auch wenn den Ausstellungsbesuchern in Wien lediglich eine Selektion der japanischen Kunst präsentiert wurde – Architektur, Grafik und Tuschkmalerei spielten eine untergeordnete Rolle –, lässt sich dennoch feststellen, dass Japan immer präsenter wurde. Am Ende der Ausstellung wurde die aufstrebende Nation mit vielen Preisen für ihre Handwerkskunst bedacht, darunter fünf Ehrenpreise.

Der Trend setzte sich 1878 mit der Pariser Weltausstellung fort. Der japanische Pavillon zeigte dekorative Arbeiten, die begeistert vom Publikum aufgenommen wurden. Die fantasievollen Muster, die exotischen Porzellane, Lacke, Kimonos und Fächer wurden salonfähig und evozierten in der französischen Großstadt eine Japanmode. Die Massenindustrie nahm die neuen Impulse auf, sodass die Mode für viele Menschen erschwinglich wurde. Daneben konnten Liebhaber und Sammler weiterhin kostbare Einzelobjekte in dem stetig wachsenden Asia-Handel erwerben.³⁴ Die Meiji-Regierung hatte bereits auf die steigende Nachfrage reagiert und eröffnete 1874 die staatliche Manufaktur *Kiryu Kosho Kaisha*.

Die letzte Weltausstellung des alten Jahrhunderts in Paris (1900) zeigte eine ganz andere Qualität und Ausrichtung der japanischen Sektion als zuvor. Sie wird oft als ein Höhepunkt der Selbstpräsentation Japans auf den Weltausstellungen gesehen.³⁵ Die Schau wurde von Hayashi Tadamas (1853–1906) organisiert, der 1878 als junger

³¹ Vgl. Pemsel, Jutta 1989, S. 60.

³² Stillfried von Rathenitz, Baron Raimund, in: Allgemeine Illustrierte Weltausstellungs-Zeitung 14.9.1873, S. 9.

³³ Ebenda, S. 102.

³⁴ Vgl. Berger, Klaus 1980, S. 111.

³⁵ Vgl. Berger, Klaus, in: Wichmann (Hg.) 1972, S. 19.; Wichmann, Siegfried (Hg.) 1972, S. 10.; Baumunk, Bodo, in: Croissant / Ledderose (Hg.) 1993, S. 48.

Mann an der Pariser Ausstellungsorganisation mitgewirkt hatte. Seitdem hatte Hayashi sich einen Namen als Händler und Experte für japanische Kunst gemacht und baute darüber hinaus eine bedeutende Sammlung französischer Malerei auf, sodass er als Multiplikator und Berater sowohl für japanische als auch für europäische Sammler auftrat.³⁶ Stellte die Weltausstellung von 1878 überwiegend zeitgenössische Kunstobjekte nach dem Geschmack der Europäer aus, so bekannte sich Hayashis Präsentation nun im Jahr 1900 erstmals zu einer kunstgeschichtlichen Retroperspektive aus japanischer Sichtweise. Die beliebten Ukiyo-e, die von der französischen Avantgarde rezipiert wurden, aber in Japan lediglich populäre Grafiken waren, wurden folgerichtig vernachlässigt. Stattdessen zeigte man Kunstwerke des 6. bis 18. Jahrhunderts. Dazu zählten Tuschzeichnungen, Kalligrafie und Skulpturen aus dem höfischen und sakralen Kontext, die bislang weniger Beachtung gefunden hatten.

Die Weltausstellungen wurden zu einem wichtigen Multiplikator der Japanbegeisterung und die damit einhergehende Auseinandersetzung mit der ostasiatischen Kunst und Kultur. Sie lieferten gedankliche Anstöße, die anschließend von den Künstlern verarbeitet wurden. Auch in Kunst- und Kennerkreisen wurden die Ukiyo-e, Holzschnittbücher, Lacke und Porzellane begutachtet und diskutiert. Zu diesem Umfeld gehörten in Frankreich Félix Bracquemond (1833–1914), Zacharie Astruc (1833–1907) und Edouard Manet (1832–1883), die eigene japanische Grafiken besaßen. Ebenso wichtig waren der Kunsthandel und die daraus entstandenen Privatsammlungen. Vordergründig wurden die Sammlungen aus dem Interesse an dem ästhetischen Moment angelegt. Der Besitz und die Inszenierung der Objekte war vielen Sammlern überdies Basis eines gedanklichen Eskapismus, indem das romantisch verklärte Japan-Bild in die eigene Lebenswirklichkeit einzog.³⁷

Zum Erwerb der Kunstobjekte reisten einige Japanliebhaber direkt nach Ostasien. Der Ankauf diente der Erweiterung ihrer eigenen Sammlung, die Objekte dienten als Handelsware oder wurden gar zu Exponaten einer öffentlich zugänglichen musealen Einrichtung.³⁸

³⁶ 1900 publizierte Hayashi in Paris mit „Histoire de l'art du Japon: ouvrage publié par la commission impériale du Japon à l'exposition universelle de Paris“ das erste von einem Japaner verfasste kunstgeschichtliche Überblickswerk über japanische Kunst.

³⁷ Siehe dazu: Guth, Christine M. E. 2004, S. 89 ff.

³⁸ Auf Grundlage der Reise- und Sammeltätigkeit von Émil Guimet (1836–1918) und Henri Cernuschi (1821–1896) eröffneten in Paris 1889 das *Musée Guimet* und 1898 das *Musée Cernuschi*.

Euroamerikanische Käufer konnten zu jener Zeit in Japan überaus lukrative Geschäfte machen und jahrhundertealtes Kulturgut zu günstigen Preisen erwerben: Nachdem die Meiji-Regierung den Saatshintôismus 1868 zur Staatsreligion ausgerufen hatte, fand der Buddhismus kaum noch finanzielle Unterstützung. Viele Klöster mussten ihre Kunstwerke und Kultbilder unter Wert verkaufen.³⁹ 1880 reiste der Kunsthändler Siegfried Bing (1838–1905), eine treibende Kraft des Japonismus, nach Japan und kehrte mit zahlreichen Einkäufen zurück. Seine Läden wurden zu Treffpunkten von Künstlern wie Vincent van Gogh und Émile Bernard (1868–1941). Auch hatte sich Bing ein profundes Wissen über seine Handelswaren angeeignet. In Aufsätzen, Publikationen, als Herausgeber der Zeitschrift *Le Japon artistique* (1888–1891) sowie durch die Ausrichtung mehrerer Ausstellungen stellte er seine Kennerschaft unter Beweis.⁴⁰ Siegfried Bing begeisterte sich nicht nur für Objekte der japanischen Kunst, sondern setzte sich darüber hinaus für die zeitgenössische Kunst ein. Er unterstützte die Reformbewegung der Avantgarde und eröffnete 1895 die Galerie *L'Art Nouveau*. Sie wurde zum Namensgeber für eine neue Kunstrichtung.

Zu dieser Zeit, am Ende des 19. Jahrhunderts, flaute in Frankreich die Begeisterung für japanische Kunstwerke allmählich ab. Symptomatisch dafür ist, dass private Sammler ihre Kollektionen zur Versteigerung anboten.⁴¹

In den deutschsprachigen Ländern setzten der Asia-Handel und der Aufbau groß angelegter Japansammlungen dagegen erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein. Die Gründe dafür sind mannigfaltig: Petra Hinz verweist darauf, dass die Handelsbeziehungen zwischen Japan und Preußen sowie zur österreichisch-ungarischen Monarchie erst später entstanden und der direkte Handel anschließend erschwert wurde, da Wien und Berlin über keine nahe gelegenen Überseehäfen verfügten. Zudem wurde das Deutsche Reich nicht zentralistisch von Berlin aus regiert wie Frankreich von Paris. Vielmehr bestand der deutschsprachige Kulturraum aus vielen Großstädten, die

³⁹ Basierend auf der Initiative bedeutsamer Intellektueller der Meiji-Regierung entwickelte sich angesichts des „Ausverkaufs“ japanischer Kunstgüter bald das Bewusstsein, dass Kunst als kulturelles Kapital zu verstehen sei und geschützt werden müsse. 1897 wurde mit dem *koshaji hozon hō* ein Gesetz verfasst, welches Tempel und Schreine und die darin aufbewahrten bedeutsamen Objekte als nationales Kulturgut unter Schutz stellte.

⁴⁰ 1890 präsentierte Bing in der *École des Beaux-Arts* japanische Holzschnitte in einem geschichtlichen Überblick. Drei Jahre später organisierte er eine Ausstellung mit über 300 Holzschnitten von Utagawa Hiroshige (1797–1858) und Kitagawa Utamaro (1753–1806). Beide Schauen stießen auf großes Interesse und wurden u. a. von Mitgliedern der *Nabis* und den Impressionisten besucht.

⁴¹ 1893 veräußert Edmond Taigney (1828–1906) Teile seine Sammlung, von der er sich 1903 endgültig trennte. Siegfried Bing erweiterte 1895 sein Warenangebot und zog sich aus dem Handel mit rein japanischer und chinesischer Kunst zurück. 1902 wurde die Sammlung Hayashi versteigert.

verschiedene Kunstzentren herausbildeten. In München, Hamburg, Berlin, Dresden und Köln entwickelten sich autarke Sammlungen.⁴² Der Fokus der Kollektionen konzentrierte sich zunächst auf das japanische Kunsthandwerk, welches den einheimischen, industriell hergestellten Kunstgewerbezeugnissen als Modell dienen sollte aufgrund seiner Präzision, der handwerklichen Qualität, der Reduktion der Form und des fantasievollen Ornaments, bevor der Farbholzschnitt um die Jahrhundertwende eine immer zentralere Bedeutung annahm.

Die Museen und öffentlichen Ausstellungen des Deutschen Reiches waren, im Gegensatz zu Paris, wo private Sammler, Kunsthändler und Mäzene stärker in den Vordergrund traten, wichtige Impulsgeber für eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit der japanischen Kunst. Dank des Sachverständes und des unermüdlichen Einsatzes von einzelnen Museumsdirektoren und Sammlungsleitern wurden die Museen mit japanischen Kunstwerken bestückt: Justus Brinckmann (1843–1915) reiste in seiner Funktion als Direktor des *Museums für Kunst und Gewerbe* in Hamburg regelmäßig nach Paris, um neue Sammlungsstücke zu erwerben, und stand dabei in engem Kontakt mit Hayashi Tadamasa und Siegfried Bing.

Auch Woldemar von Seidlitz (1850–1922), Generaldirektor der Dresdener *Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft*, tätigte gezielte Ankäufe auf den Pariser Kunstauktionen, sodass eine ausgesuchte Sammlung japanischer Holzschnitte aufgebaut werden konnte.⁴³ Die inhaltliche Aufarbeitung der Kunstobjekte leisteten die Museumsdirektoren durch Publikationen und Vorträge.⁴⁴

In Berlin befanden sich die größten ostasiatischen Sammlungen im *Königlichen Museum für Völkerkunde* und im *Kunstgewerbemuseum*. Ferner legten einige Künstler eigene Japansammlungen an, auch wenn diese weniger umfangreich waren als die Kollektionen der Pariser Avantgarde. Zu den Berliner Japanliebhabern gehörten der Sezessions- und Akademiepräsident Max Liebermann (1847–1935) und Emil Orlik sowie Mitglieder der Künstlervereinigung *Die Brücke*.

In München entstand eine der frühesten Japansammlungen Deutschlands: bereits 1866 konnten Ausstellungsbesucher der *Königlich Ethnographischen Sammlung* mehr als

⁴² Vgl. Hinz, Petra 1982, S. 11 f.

⁴³ Vgl. Berger, Klaus 1980, S. 144.

⁴⁴ Justus Brinckmann analysierte in seiner vielbeachteten Publikation „Kunst und Kunsthandwerk in Japan“ von 1889 die japanischen Kunstobjekte in ihrem ursprünglichen Kontext und unter Berücksichtigung geografischer, sozialer sowie kultureller Gegebenheiten. 1897 erschien Seidlitz' Publikation „Geschichte des Japanischen Farbenholzschnitts“. Das nach der Systematik der europäischen Kunstgeschichte strukturierte Buch wurde ins Englische und Französische übersetzt und in mehreren Auflagen publiziert.

2.000 Objekte aus dem japanischen Alltagsleben und Kunsthandel sehen. Die Gegenstände aus der Sammlung von Philipp Franz von Siebold haben zu jener Zeit jedoch keine Reflexion der Münchner Kunstszene evoziert.⁴⁵

1909 entstand schließlich mit der Gründung des *Museums für Ostasiatische Kunst* in Köln eines der ersten Museen in Europa, das sich in einer epochalen Gesamtschau allein dem Bereich der ostasiatischen Kunst widmete. Initiiert wurde die Museumsgründung von dem Ehepaar Adolf und Frieda Fischer (1874–1945). Sie sahen die ostasiatische Kunst als ebenbürtig gegenüber der europäischen und wollten die Exponate von volkskundlichen Bewertungskriterien emanzipieren.

Wie bereits bei der Betrachtung der Weltausstellungen angesprochen, löste die Wiener Weltausstellung von 1873 eine erste zaghafte Sammeltätigkeit in der Hauptstadt aus. Diese wurde vornehmlich von den staatlichen Museen getragen, darunter das *Völkerkundemuseum* und das *k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie*.⁴⁶ Objekte der japanischen Kunst wurden in Österreich jedoch erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf subtilere Weise betrachtet und hinterließen mit dem Jugendstil sichtbare Spuren in der österreichischen Kunst. Mit dem allgemein wachsenden Zuspruch widmeten sich gleich mehrere Ausstellungen dem Farbholzschnitt.⁴⁷ Bedeutsam für die Japan-Rezeption der Wiener Künstler war insbesondere die 1900 ausgerichtete Präsentation von Adolf Fischers Japansammlung in dem Ausstellungsgebäude der *Wiener Secession*. Hier standen die japanischen Exponate in direkter Verbindung zu der zeitgenössischen Kunstbewegung und wurden weniger als ethnografische Objekte wahrgenommen.

1.2.2 Auswirkungen auf das kulturelle Leben

Mit den Weltausstellungen, dem Kunsthandel und dem Ausstellungswesen keimte eine allgemeine Beliebtheit der japanischen Kunst und Kultur auf. Das Interesse beschränkte sich nicht mehr auf einen kleinen Kreis von Kennern.

⁴⁵ Siehe dazu: Hinz, Petra 1982, S. 12 ff.

⁴⁶ Bedeutsamen Zuwachs erhielten die Wiener Museen einerseits 1892 durch die Ostasiensammlung von Heinrich von Siebold (1852–1908), Sohn des Philipp Franz von Siebold, der im Dienst der österreichischen Regierung über 20 Jahre in Japan lebte, und andererseits durch die Schenkung des Erzherzogs Franz Ferdinand (1863–1914), der auf seiner Weltreise 1892–1893 zahlreiche Objekte erstand. Zudem erwarb das *k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie* Objekte auf der Wiener Weltausstellung, um den eigenen Kunsthandwerkern Studienmaterial zur Verfügung zu stellen.

⁴⁷ 1899 präsentierte das *Museum für Kunst und Industrie* rund 150 Ukiyo-e-Drucke aus der *Dresdener Königlichen Sammlung*. 1901 wurden im selben Museum 630 Arbeiten von Hokusai vorgestellt.

Dabei fand die Japanbegegnung im hohen Maße selektiv statt: Aspekte, die einen Gegenentwurf zu der eigenen Wirklichkeit bildeten, wurden herausgegriffen, betont und euphemistisch interpretiert. Die Annäherung zielte weniger darauf ab, das Land objektiv in seiner Gesamtheit zu sehen und zu verstehen, als darauf, Japan zu mystifizieren, zu exotisieren und für die Konsumenten aufzuarbeiten.

Bereits nach der französischen Weltausstellung von 1878 konnten in Paris japanische Holzschnitte tausendfach im Handel erworben werden, wodurch die neue Modebewegung bald in zahlreichen gutbürgerlichen Pariser Wohnungen zu finden war. Fächer, Masken, Porzellane, Lackdosen und Wandschirme verliehen dem Interieur einen Hauch von Exotik. Einen Blick in eine solche Wohnung (Abb. 4) gewährt uns der Maler Georges Croegaert (1848–1923): Im Bildzentrum sitzt eine junge Frau, in die Lektüre eines Buches vertieft; um sie herum entfaltet sich die ganze Pracht eines üppig eingerichteten Salons, bestehend aus chinesischen und japonisierten Objekten sowie einem Leopardenfell. Das Bild transportiert sinnfällig eine an Exotik interessierte Interpretation und Integration von japanischen Kunstobjekten in den französischen Lebensstil.

Die Trends der französischen Hauptstadt erreichten zeitverzögert deutsche Städte, auch wenn die ostasiatische Mode hier weniger stark ausgeprägt war.⁴⁸ In den Großstädten wurden immer mehr Anlässe geschaffen, bei denen die neue Mode aus Japan zelebriert werden konnte. Im japanischen Salon, auf Maskenbällen oder zu Teeveranstaltungen konnten die Damen ihr Modebewusstsein zur Schau stellen. 1901 veranstaltete die Fürstin Pauline von Metternich-Winneburg zu Beilstein (1836–1921) ein rauschendes Kirschblütenfest auf dem Prater in Wien, bei dem japanisch anmutende Kostüme getragen wurden.⁴⁹ Das dafür benötigte modische Zubehör konnten die Wiener bei dem k. k. Hoflieferanten Singer und dessen Firma *Au Mikado* erwerben. Eine Fotografie des Jahres 1898 zeigt ein solches Kirschblütenfest (Abb. 5). Stolz zeigen sich die Damen in japanischer Gewandung vor einer mit Lampions und Fächern dekorierten Architektur. Auf diese Weise konnten die an den Veranstaltungen Teilnehmenden für eine kurze Zeit in eine andere Welt eintauchen. Dauerhaft ließ sich die Maskerade hingegen in der Malerei und in der Fotografie festhalten.

⁴⁸ 1885 konnten Berliner Bürger ein „japanisches Dorf“ besuchen, das temporär im Park errichtet worden war. Es bestand aus Nachbauten von japanischen Häusern mitsamt Theater, Teehaus und sogar einem Tempel. Hier wurde japanische Handwerkskunst feilgeboten. Vgl. Arnold, Alice Laura, in: Ausst.-Kat. Berlin 2006b, S. 82.

⁴⁹ Vgl. Pantzer, Peter / Krejsa, Julia 1989, S. 57.

Die Japanmode wurde den europäischen Städtern immer vertrauter und tangierte sämtliche Lebensbereiche. Sie erfasste die literarische Elite, die sich in ihren Werken gedanklich an den fernen Sehnsuchtsort begab. Erste Übersetzungen japanischer Literatur in europäische Sprachen ermöglichten den Gelehrten ein besseres Verständnis des intellektuellen Wesens Japans. So ließ sich Hugo von Hofmannsthal (1874–1919) vom Shintôismus und Buddhismus inspirieren und verfasste 1904 das Vorwort zur deutschen Ausgabe von Lafcadio Hearn (1850–1904) Publikation „Kokoro“.⁵⁰ Arno Holz (1863–1929) verarbeitete 1898 in seinem Gedichtband „Phantasia“ die stilistische Methodik des Ukiyo-e, Max Dauthendey (1867–1918) schuf unter dem Eindruck seiner Japanreise von 1906 „Die acht Gesichter am Biwa-See“ (1911), wo er in impressionistischer Manier Japan auf ein exotisches Märchenland reduzierte, und Rainer Maria Rilke (1875–1926) verfasste dreizeilige Gedichte in Form des Haiku.⁵¹ Auch das literarische Schaffen von Arthur Schnitzler (1862–1931), Carl Einstein (1885–1940), Klabund (1890–1928) und Peter Altenberg (1859–1919) reagierte auf das Interesse an Japan. Dabei generierten die Autoren ein zumeist positives, ästhetisch-exotisches Bild der japanischen Gesellschaft, welches eine Realitätsflucht aus der eigenen als problematisch empfundenen Welt offerierte.⁵² In Lafcadio Hearn Reisebericht war diesbezüglich zu lesen:

„Ich empfand es deshalb als Erlösung [nachdem er aus dem modernen, europäischen Hotel geflüchtet war], von all den Sorgen des neunzehnten Jahrhunderts befreit, wieder in einer Yukata (einem leichten Sommergewand) auf kühlen, weichen Matten zu sitzen, von Mädchen mit lieblichen Stimmen bedient und schönen Dingen umgeben zu sein.“⁵³

Lafcadio Hearn gehörte zu den bedeutsamsten literarischen Stimmen. Er war ein irisch-griechischer Schriftsteller, der seit 1890 in Japan lebte, die Tochter eines verarmten Samurai ehelichte und 1895 die japanische Staatsbürgerschaft annahm. Bis zu seinem Tod entstanden zahlreiche Romane, Erzählungen und Berichte aus seiner Wahlheimat, die auch im deutschsprachigen Raum eine weite Verbreitung fanden. Die Publikationen prägten die Japanvorstellung der Rezipienten nachhaltig, da sie, von einem vermeintlichen Japankenner geschrieben, obgleich Hearn die japanische Sprache nur mäßig beherrschte, einen scheinbar realistischen Bericht über das „exotische“ Land

⁵⁰ Hearn, Lafcadio 1905.

⁵¹ Das Haiku ist eine traditionelle japanische Gedichtform und zeichnet sich vor allem durch seine Kürze aus. Es besteht aus drei Wortgruppen, die aneinandergereiht werden und in deutscher Übersetzung zumeist untereinander stehen, sodass ein Dreizeiler entsteht.

⁵² Vgl. Pekar, Thomas, in: Gebhard (Hg.) 2000, S. 239.

⁵³ Hearn, Lafcadio / Döring, Christian 2015, S. 79.

darstellten. Hugo von Hofmannsthal berichtet, Hearn sei „Der einzige Europäer vielleicht, der dieses Land ganz gekannt und ganz geliebt hat“⁵⁴. Auch Fritz Rumpf (1888–1949), der später zu einem bedeutenden Japanologen wurde, empfahl die Lektüre. Während der ersten Japanreise von 1908/09 schrieb er seiner späteren Ehefrau, sie solle nicht alles glauben, was über Japan geschrieben sei, doch Hearn schreibe „vernünftige Bücher“.⁵⁵

Hearn verklärte Japan zu einem Ort, an dem die Menschen noch unverdorben von den Einflüssen der Industriestaaten ein naturverbundenes, kindlich-unschuldiges Leben führten. Der Autor knüpfte an die Vorstellung von einem Goldenen Zeitalter an und schuf auf diese Weise einen Gegenentwurf zu der euroamerikanischen Kultur, der er den Rücken zugewandt hatte.⁵⁶ Damit interpretierte er Japan vor dem Hintergrund des eigenen eurozentrischen Betrachterstandpunktes und seiner Kritik an der eigenen „Zivilisation“.

Die Faszination Japans sowie die daraus resultierenden literarischen Vorlagen wurden alsbald in Theater, Ballett und Oper verarbeitet, wobei die Exotik ein Wesensmerkmal der Aufführungen bildete. Die Stücke lockten mit opulenten Bühnendekorationen, versetzten das Publikum in eine andere Welt und boten überdies neue Inhalte.⁵⁷ Weltweiten Erfolg feierte im frühen 20. Jahrhundert Giacomo Puccinis (1858–1924) „Madame Butterfly“.⁵⁸ In Puccinis Oper wird die „Ehe auf Zeit“ thematisiert, welche der amerikanische Marineoffizier Pinkerton mit Cio-Cio-San, genannt Butterfly, eingeht. Der Protagonist des Stückes bewegt sich wie selbstverständlich durch eine männlich dominierte Welt und bedient sich der naiven, unschuldigen und unterwürfigen Cio-Cio-San, die eine Liebesbeziehung mit ihm eingeht, ein Kind von ihm bekommt, aber am Ende verlassen wird und sich das Leben nimmt. Die stereotype Vorstellung von Japanerinnen geht einher mit der „Feminisierung“ Japans. Der sogenannte Orient, zu dem auch Japan zählte, wurde im euroamerikanischen Diskurs mit weiblichen

⁵⁴ Hearn, Lafcadio 1905, S. 5.

⁵⁵ Fritz Rumpf an Alice Heller, ohne Datum (1908?), zitiert nach: Walravens, Hartmut, in: *Japonica Humboldtiana* 1999, S. 207.

⁵⁶ Doch auch Hearn zweifelte zeitweilig an den paradiesischen Lebensverhältnissen seiner Wahlheimat. Seine Bedenken äußerte er gegenüber Briefpartnern, jedoch hielt er das idealisierte Japan-Bild in den Publikationen aufrecht. Vgl. Hearn, Lafcadio / Döring, Christian 2015, S. 401.

⁵⁷ Vgl. Pavlicek, Leopoldine, in: Pavlicek / Chlan / Leims (Hg.) 1983, S. 123 ff.

⁵⁸ „Madame Butterfly“ basiert auf der Kurzgeschichte von John Luther Long (1861–1927) aus dem Jahr 1898. Dieser schöpfte wiederum aus dem Roman „Madame Chrysanthème“ von Pierre Loti (1850–1923) von 1887. 1904 wurde Puccinis Oper in der Mailänder Scala uraufgeführt, wo sie einen Skandal verursachte, sodass sich dieser genötigt sah, sein Werk umzuschreiben.

Attributen charakterisiert und auf diese Weise mit dem maskulinen, starken „Okzident“ konfrontiert. Dadurch wurde unterschwellig ein asymmetrisches Machtgefüge hervorgerufen. So wird im übertragenen Sinn der männliche Aggressor dem weiblichen Opfer Cio-Cio-San gegenübergestellt.⁵⁹

Im Hinblick auf die Popularität der Bühnenstücke wundert es nicht, dass auch die Auftritte der Theatergruppe von Kawakami Otojiro (1864–1911) in Europa begeistert verfolgt wurden. Erstmals bestritt eine „echte“ japanische Schauspielertruppe eine Tournee durch Europa und Amerika. Die Bühneninszenierung war angelehnt an das Kabuki-Spiel und abgestimmt auf das europäische Publikum, sodass die Theaterbesucher einerseits nicht überfordert wurden und andererseits das bereits vorhandene Japan-Bild geistig abrufen konnten. Dazu gehörte das Bild der lieblich-anmutenden Japanerin in Gestalt der Geisha, welches ein zentrales Moment der Japanvorstellung im euroamerikanischen Kulturraum war. Daher wurde die weibliche Figur der Stücke Kawakamis von Sada Yacco (1871–1946)⁶⁰ gespielt, obwohl die weiblichen Rollen im Kabuki-Spiel nur von männlichen Schauspielern ausgeführt werden dürfen. Auf der Pariser Weltausstellung von 1900 wurde die Theatergruppe zur Berühmtheit und reiste alsbald in die Metropolen Mittel- und Osteuropas weiter. Zeichnungen Sada Yaccos von Emil Orlik und Max Slevogt (1868–1932) demonstrieren die Faszination, die der Star der Kompanie 1901 auf das Berliner Publikum ausübte.⁶¹

1.3 Japonismus in Malerei und Grafik

Wer die kreative Rezeption japanischer Kunst und Kultur in den Artefakten deutschsprachiger Kunstschafter verstehen möchte, muss zunächst nach Paris blicken, da von der französischen Kunstmetropole entscheidende Impulse ausgingen. Hier fand der erste Kreis von Künstlern zusammen, der in den japanischen Farbholzschnitten mehr sah als eine ethnografische Besonderheit. Über den reziproken Austausch und direkten Kontakt zwischen Kunstschaftern und Förderern sowie den

⁵⁹ Vgl. Mayerhofer, Claudia, in: Ausst.-Kat. Wien 2013, S. 136.

⁶⁰ Kawakami Sadayakko, die Ehefrau von Kawakami Otojiro, trat in Europa unter dem Künstlernamen Sada Yacco auf.

⁶¹ Im Dezember 1901 berichtete Emil Orlik: „In einer ¼ Stunde gehe ich wieder zur Sada Yacco, um sie zu zeichnen, eine interessante, Schauspiel. [sic] sehr begabte Geisha.“ Emil Orlik an Max Lehrs vom 02.12.1901, Berlin, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

Besuch von Ausstellungen und Sammlungen gelangten die französischen Anregungen zu anderen europäischen Kunstzentren, wo sie adaptiert und weiterverarbeitet wurden.

1856 fand der Franzose Félix Bracquemond laut dem gerne rezipierten Gründungsmythos zum Japonismus bei einem Besuch bei seinem Drucker zufällig ein Holzschnittbuch mit Drucken von Hokusai. Er erwarb die Ausgabe und zeigte die Grafiken begeistert seinem Freundeskreis.⁶² In der Folgezeit entwickelte die Avantgarde rasch ein Interesse an der fremden Kunst. Die Gründe dafür sind vielschichtig, weshalb der Sachverhalt im Spiegel der Zeit betrachtet werden sollte.

So besaß das Völkerkundemuseum in Leiden zwar seit 1835 japanische Farbholzschnitte – sie evozierten jedoch keine künstlerische Resonanz. Erst die bewusste Suche nach neuen Ausdrucksformen abseits der naturalistischen Malweise und die Bereitschaft, mit unbekanntem Stilmitteln zu experimentieren, führte in der Kunst zu der Appropriation japanischer Gestaltungselemente. Es galt, das kanonisierte Formenrepertoire aufzubrechen, welches an den Kunstakademien seit Jahrhunderten gelehrt wurde und seine Wurzeln in der Antike hatte. Die Kunst sollte die moderne Gesellschaft widerspiegeln und eine Antwort auf die Erfordernisse der Zeit geben. Authentizität und die Sinnsuche des Subjekts standen im Vordergrund. Die Erfindung und Weiterentwicklung der Fotografie zeigte umso deutlicher, dass die akademische Malweise an ihre Grenzen gelangt war.

Das Potenzial, welches in der ostasiatischen Kunst steckte, wurde nicht schlagartig als solches erkannt, sondern allmählich durch eingehende Studien, Beobachtungen und Experimente extrahiert. Der Japonismus schöpfte anfangs aus einer Abfolge von Modebewegungen, den Chinoiserien, der Ägyptenmode und dem Orientalismus, die aus dem Interesse an der Exotik entstanden waren. Dahinter verbarg sich die Sehnsucht nach neuen Welten, nach Projektionsflächen für die eigenen Wünsche. 1902, auf dem Höhepunkt des Japonismus im deutschsprachigen Kulturraum, resümiert Julius Leisching, Architekt und Direktor des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn (1865–1933):

„Das neunzehnte Jahrhundert hob alle Entfernungen auf, die Antipoden vertauschen ihre Heimat, Dampf und Telegraph verwischen alle Grenzen, erheben von heute auf morgen das örtliche Ereignis zur Weltpolitik, das weltentlegenste Schaffen des

⁶² Vgl. dazu u. a.: Berger, Klaus, in: Wichmann (Hg.) 1972, S. 16.; Wichmann, Siegfried 1980, S. 9.; Otterbeck, Christoph 2007, S. 76.; Gianfreda, Sandra, in: Ausst.-Kat. Essen 2014, S. 14.

Einsamen zur Weltkunst. Und das ist die Zeit, da wir von bodenständiger Kunst schwärmen.“⁶³

Die Begegnung mit Aspekten der japanischen Kunst führte zu einer Stimulation der eigenen Kreativität, wodurch sich der Japonismus im Laufe des 19. Jahrhunderts von einer reinen Modebewegung distanzieren konnte, das exotische Moment jedoch weiterhin in sich trug.

Zunächst näherten sich die Künstler der japanischen Kunst vornehmlich über das Motiv. Japanische Alltags- und Kunstgegenstände wurden in die europäische Bildwelt übertragen, zu sehen etwa bei James Tissot (1836–1902), Alfred Stevens (1823–1906), James McNeill Whistler, Hans Makart (1840–1884) und Claude Monet. Besonders beliebt war die Inszenierung exotischer Welten, in welche weibliche Modelle integriert wurden. Die Bilder spiegeln die Mode der Zeit wider, waren doch Kimono und Stellschirm zu einem modebewussten Accessoire der Großstädter geworden.

Ein frühes Beispiel dieser Manier präsentiert uns Whistlers Bild „Die Prinzessin aus dem Land des Porzellans“ von 1863–1865 nach dem üblichen Schema: Frau, Kimono, Stellschirm, Fächer (Abb. 6). Bemerkenswert ist, dass Whistler das Modell angewiesen haben muss, eine bestimmte Pose einzunehmen, wie sie in japanischen Frauendarstellungen zu finden ist. Diese zu einer S-Form ausgebildete Körperhaltung, welche durch einen leicht vorgebeugten Oberkörper, eine abgeknickte Halspartie und einen weit nach hinten ausladenden Rocksäum entsteht, muss der Künstler aus den Ukiyo-e gekannt haben. Angeregt von der japanischen Kunst, aber auch angesichts des Impressionismus und der Fotografie, entwickelte Whistler seinen eigenen Stil weiter und löste ihn von dem motivischen Japonismus. Dabei verarbeitete der Maler in einer ganzen Reihe von Stadt- und Landschaftsansichten, den „Nocturnes“, subtil die zumeist monochromen, aber dennoch atmosphärischen Tonwerte der ostasiatischen Tuschkmalerei (Abb. 121).

Die „Entdeckung“ des Ukiyo-e stellte nicht nur für Whistler ein wichtiges Moment dar. Die Farbholzschnitte boten neue Motive⁶⁴ sowie eine ungewohnte Herangehensweise

⁶³ Leisching, Julius, in: Die graphischen Künste 1902, S. 21.

⁶⁴ Die Ukiyo-e thematisieren das alltägliche Leben mit seinen Sinnesfreuden und Vergnügungen: Sie stellen schöne Frauen (*bijin-ga*), Schauspieler und Bühnenstars (*yakusha-e*) sowie berühmte Orte (*meisho-e*) und Landschaften (*fūkei-ga*) dar. In Japan waren die Farbholzschnitte zwar populär, sie besaßen aber keinen künstlerischen Wert und wurden daher geringgeschätzt. In Europa dachte man dagegen lange Zeit, dass die Ukiyo-e eine Art „Extrakt“ japanischer Kunst sein. Vgl. dazu: Emil Orlik an Max Lehrs, 20.10.1900, Kyōto, in: Orlik, Emil [1981], S. 177.

Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde das Ukiyo-e mit Einführung des *shin-hanga* und des *sōsaku-hanga* von der modernen japanischen Kunstszene ernsthaft beachtet – wobei zu bedenken gilt, dass die neuen Grafiken auch für den Export ins Ausland bestimmt waren. Bei Ersterem wurden Darstellungen

im Umgang mit bildnerischen Gestaltungsmitteln: Die Stilmittel der Ukiyo-e zeigten den europäischen Malern, dass eine künstlerische Ausdruckssprache jenseits des bedingungslosen Naturalismus möglich war. Die konventionelle japanische Bildsprache kennt ursprünglich keine Zentralperspektive, stattdessen wird Räumlichkeit durch hintereinander gestaffelte Bildflächen suggeriert oder es entsteht eine flache Raumstruktur. Zudem wirkt der Verzicht auf Details, Schattenbildung und modellierende Tonwerte dem Naturalismus entgegen. Strukturierung erfahren die japanischen Grafiken durch kräftige Farben, modellierte und geschwungene, rhythmisch an- und abschwellende Linien sowie kontrastreiche Leerflächen. Ungewöhnliche Perspektiven, Vergitterungen, das Anschneiden von Objekten und Personen am Bildrand und dekorative Farbflächen offerierten der Avantgarde weitere Anregungen (Abb. 7).

Die Impressionisten erlernten von den japanischen Grafiken die Wiedergabe der Natur, ohne diese exakt in allen Details auszuführen, und befreiten sich von der brauntonigen Akademiemalerei.⁶⁵ Ferner entdeckten sie das gestalterische Prinzip der Ausschnitthaftigkeit, wie Edgar Degas' (1834–1917) Ballettmädchen meisterhaft vor Augen führen (Abb. 8). Dies und ein Changieren von extremer Nah- und Fernsicht erzeugen scheinbar flüchtige Momentaufnahmen. Angeregt von Hokusais Bildserie „36 Ansichten des Berges Fuji“ malte Claude Monet eine ganze Reihe von Heuschobern und ergründete dabei das momenthafte Spiel von Licht und Farben (Abb. 9).

Dagegen wollten sich die Künstler nach dem Impressionismus von den illusionistischen Elementen der Impressionisten lossagen und interessierten sich mehr für das strukturelle Gerüst der japanischen Grafiken – die Stilisierung durch Fläche und Farbe, vereinfachte Formen und eine Fokussierung auf das Dekorative.⁶⁶ Der neue Umgang mit den Bildelementen wird etwa in den Bildwerken der Künstlergruppe *Nabis* augenfällig, die zwischen den Jahren 1888 und 1890 in Paris wirkte (Abb. 10).⁶⁷

Vincent van Gogh näherte sich dem Farbholzschnitt nicht nur thematisch und stilistisch, sondern fühlte eine innerliche Verbrüderung mit den japanischen Ukiyo-e-Meistern.

von zeitgenössischen Künstlern in die Technik des Farbholzschnitts umgesetzt und bei Letzterem wurden die Zeichnung, der Holzschnitt sowie der Druck von einem Künstler ausgeführt. Die Ukiyo-e der Edo-Zeit wurden hingegen von separaten Handwerker – Maler, Schneider und Drucker – hergestellt.

⁶⁵ Vgl. Berger, Klaus, in: Wichmann (Hg.) 1972, S. 17.

⁶⁶ Ebenda.

⁶⁷ Die junge Künstlergruppe, darunter Maurice Denis (1870–1943), Pierre Bonnard (1867–1947), Édouard Vuillard (1868–1940) und Félix Vallotton (1865–1925), strebte eine künstlerische Durchdringung aller Lebensbereiche an und ließ sich von „ursprünglicher“ Kunst inspirieren. Die japanischen Farbholzschnitte interpretierten sie als eine volkstümliche Kunstform.

Sein Haus in Arles wurde zu einem Ersatz für seine utopische Idee von Japan, wohin er sich gedanklich begab.⁶⁸ Hier wollte er zusammen mit Paul Gauguin (1848–1903) in einer Künstlergemeinschaft malen und wie ein buddhistischer Mönch leben. Für van Gogh stellte die Spiritualität, welche er meinte, in Japans Kunst vorzufinden, ein wichtiges Moment dar. Er gebrauchte sie als Werkzeug für eine alternative Lebenswirklichkeit.⁶⁹

Formal-ästhetisch dienten die japanischen Farbholzschnitte zur Wiederbelebung der europäischen Druckgrafik, die zu einem Reproduktionsmedium ohne künstlerischen Anspruch geworden war. Die Auslotung der grafischen Möglichkeiten führte zur Entwicklung der modernen Plakatkunst, maßgeblich vorangetrieben von Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901). Toulouse-Lautrec setzte die geschwungenen Linien, die stilisierten Farbflächen und die kräftigen Farben der Farbholzschnitte als Mittel zur Reduktion ein und erwirkte dadurch die Betonung des Bildgegenstandes (Abb. 11). Die Druckgrafiken von Aubrey Beardsley (1872–1898), Félix Vallotton (1865–1925) (Abb. 12) und William Nicholson (1872–1949) setzten dagegen auf starke Schwarz-Weiß-Kontraste und eine neuartige Verteilung von Farbflächen. Auch Vallotton, Nicholson, Henri Rivière (1864–1951) und Paul Gauguin zeigten sich interessiert an dem Handwerk des Holzschnitts. Ihre Ausführungen unterscheiden sich jedoch technisch vom Ukiyo-e.

Im deutschsprachigen Raum wurde die ostasiatische Kunst im Vergleich zu Paris oder England erst verhältnismäßig spät rezipiert, nachdem die Japanmode seit den 1870er-Jahren eine erste oberflächliche Auseinandersetzung mit Japan evoziert hatte. Zunächst fand die Kunst Japans einen Widerhall im Kunsthandwerk, besonders in Wien und München. In der Malerei gelangten die japanischen Stilmittel über den französischen Impressionismus indirekt in die Kunstzentren des Deutschen Reiches und in die k. k. Monarchie Österreich-Ungarn. Friedrich Perzyński (1877–1965) warnte 1903 davor, in

⁶⁸ 1888 schrieb van Gogh aus Arles: „[...] Ich sage mir immer, dass ich hier in Japan bin. Dass ich folglich nur die Augen aufzumachen und das zu malen brauche, was ich vor der Nase habe und was mir Eindruck macht.“ Vincent van Gogh an Wilhelmina van Gogh, Arles, 14.09.1888, in: van Gogh, Vincent [1968], S. 52.

⁶⁹ Der Buddhismus und die vermeintlich genuin japanische Spiritualität wurden von Kunstschaffenden und Intellektuellen, die in der Tradition der Romantik dachten, zum Vehikel für eine Kritik an der eigenen Gesellschaft. Besonders in einigen nach einem tieferen Sinn suchenden Kreisen der Pariser Gesellschaft sowie in den Vereinigten Staaten wurden die buddhistischen Lehren diskutiert (siehe dazu: Mix, Elizabeth K., in: Ausst.-Kat. Jackson 2011, S. 132 ff.). Aber auch deutsche Kritiker wiesen darauf hin, dass Japans Kunst über die Religion verstanden werden müsse, siehe dazu: Schur, Ernst, in: Ver Sacrum 1899.

den Werken „unserer modernsten Kunst und unseres Kunstgewerbes den japanischen Einfluss zu übersehen“ und bedauerte, dass die Inspiration aus Japan „sehr spät und aus zweiter Hand, also schon verarbeitet und verdünnt, zu uns gelangt“ sei. „Von der Quelle selbst haben wir noch viel zu wenig geschöpft.“⁷⁰

Um die Jahrhundertwende waren die Ausdrucksmöglichkeiten des Impressionismus hinreichend erprobt. Eine neue Generation von Künstlern interpretierte die ostasiatischen Gestaltungsmittel auf ihre Weise. Die Ergebnisse manifestierten sich insbesondere im Jugendstil. Auch Gustav Klimts (1862–1918) Werk schöpfte zunächst aus dem Impressionismus, bevor er sich einer flächig-dekorativen Malerei zuwandte. Neben verschiedenen außereuropäischer Kunstäußerungen interessierte sich Klimt speziell für japanische Objekte, die er für seine Kunstsammlung erwarb. In der Bibliothek des Malers befanden sich mehrere Publikationen über Japans Kunst, was ihm eine theoretische Betrachtung ermöglichte.⁷¹ Die Auseinandersetzung wirkte sich auch auf Klimts künstlerisches Schaffen aus: Das Gemälde „Die Erwartung“ zeigt, wie der Maler den goldgrundigen, hochformatigen Stellschirm aus Japan rezipierte, mit dem Ornament und der Fläche spielte. Dies vereinte er mit seinem eigenen künstlerischen Ausdruck sowie gestalterischen Elementen aus anderen Kulturkreisen (Abb. 13).

Für die *Wiener Secession*, die 1897 unter anderem von Klimt, Koloman Moser (1868–1918) und Josef Hoffmann (1870–1956) aus Kritik am Wiener Historismus gegründet wurde, erlangte die ostasiatische Kunst aus künstlerischen, aber auch ideologischen Gründen Bedeutung. Die Secessionisten distanzieren sich von der tradierten Einteilung der Künste in „high and low“. Sie glaubten, dass es in Japan keine wertende Unterscheidung zwischen den verschiedenen künstlerischen und handwerklichen Erzeugnissen gäbe, sodass hier eine Durchdringung von Kunst und Leben möglich sei.⁷² Antrieb erhielt die neue Bewegung zudem durch die englische Arts-and-Crafts-Bewegung und die Kunstwerke des Mittelalters. In dem eigens errichteten Ausstellungshaus der *Wiener Secession* wurden die neuen Konzepte eingeführt. 1903 richteten die Secessionsmitglieder die Schau *Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik* aus. Neben impressionistischen Gemälden hatten die Verantwortlichen Ukiyo-e platziert und demonstrierten so den Besuchern sinnfällig, wie

⁷⁰ Perzyński, Friedrich 1903, S. 81.

⁷¹ Vgl. Kelley, Susanne, in: Mae / Scherer (Hg.) 2013, S. 60 f.

⁷² Diese verallgemeinernde und fälschliche Beobachtung resultierte etwa daraus, dass Keramiken, die für den europäischen Betrachter zunächst simpel aussahen und daher lediglich als Gebrauchsgegenstand gesehen wurden, in Japan hoch geschätzt wurden, wenn sie von bekannten Töpfermeistern hergestellt worden waren.

die japanische Kunst die französische Avantgarde beflügelte hatte. Die Impulse wurden in der Zeitschrift *Ver Sacrum* der *Wiener Secession* weitergetragen. Das Blatt wurde zwischen 1898 und 1903 herausgegeben und trug entscheidend zur allgemeinen Wertschätzung der japanischen Kunst bei.⁷³

Kulturzeitschriften waren ein wichtiger Multiplikator für die Verbreitung des Japonismus, da sie ein breites Publikum erreichten. 1888 hatte Siegfried Bing die Monatsschrift *Le Japon Artistique* gegründet, die bis 1891 in Französisch, Englisch und Deutsch gedruckt wurde. Die reichen Illustrationen und Erläuterungen der Zeitschrift sollten den Künstlern als Lehrbeispiel dienen und dem Kunsthandwerk zu einer Qualitätssteigerung verhelfen. Ferner bot die Zeitschrift eine Plattform für kunstwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der „entdeckten“ Kunst. Auch im englischen Magazin *The Studio* (1893–1964), in den deutschen Magazinen *Pan* (1895–1900), *Die Insel* (1899–1902), *Jugend* (1896–1940) und *Simplicissimus* (1896–1944) wurden die neuen Gestaltungsformen propagiert.

The Studio erschien in London und wurde zum wichtigsten Sprachrohr der englischen Arts-and-Craft-Bewegung. Der *Pan* wurde in Berlin als Kunst- und Literaturzeitschrift herausgegeben. Der *Simplicissimus*, *Die Insel* und *Jugend* – der Namensgeber des Jugendstils – erschienen dagegen in München. Die reich illustrierten, miteinander konkurrierenden Zeitschriften wurden zur Diskussionsgrundlage von stilistischen Auseinandersetzungen und zum tonangebenden Erprobungsfeld für die grafischen Künste. So wurde auch in Deutschland Japans Kunst primär über die Grafiken rezipiert und weniger über die Malerei.

Die benannten Magazine integrierten die Jugendstil-Grafik in ihr Layout und präsentierten dadurch sinnfällig die Ergebnisse der ostasiatischen Vertiefung. Ornamente, florale Motive und Vignetten erschienen als Umrahmungen, reagierten auf Textbausteine und verschmolzen spielerisch mit der Schrift. Eigenständige Grafiken, nicht selten in der Technik des Holzschnitts ausgeführt, füllten ganze Seiten aus. Diese Drucktechnik wurde von Künstlern wie Peter Behrens (1868–1940), Otto Eckmann (1865–1902), Thomas Theodor Heine (1867–1948), Gustav Klimt, Koloman Moser, Emil Orlik und Bernhard Pankok (1872–1943) künstlerisch wiederentdeckt, wobei ihre

⁷³ Vgl. Belgin, Tayfun, in: Irvine (Hg.) 2014, S. 96.

Arbeiten einerseits von der Grafik der französischen und englischen Künstler inspiriert wurden und andererseits vom Ukiyo-e.⁷⁴

1895 publizierte der *Pan* Otto Eckmanns „Schwertlilien“ (Abb. 14). Der Holzschnitt im steilen Hochformat, referierend auf den Maßen ostasiatischer Hängerrollen oder den schmalen Holzschnittformaten des *hashira-e*, wird von freigestellten Blüten, Blättern und Pflanzenstängeln in extremer Nahaufnahme dominiert und erinnert an die Grafiken von Hokusai, welche Eckmann aus Hamburg kannte.⁷⁵

Um die Jahrhundertwende hatte die Jugendstilsprache sämtliche Bereiche der Gebrauchsgrafik erfasst und wurde genutzt, um Buchumschläge, Buchillustrationen, Exlibris, Briefpapier und Plakate zu gestalten. Die Einheit der verschiedenen Kunstgattungen wurde greifbar. Künstler malten, zeichneten, designten Porzellan, Teppiche, Möbelstücke, Innendekorationen, schufen Bühnenbilder. Fast gleichzeitig wurde der Jugendstil in vielen Städten Europas zelebriert.⁷⁶ In der Folgezeit löste die Appropriation der ostasiatischen Kunst vielschichtige Impulse aus, teils gegenläufige, stetig entstehende Kunstströmungen reagierten auf diese. „Ismen“, Künstlergruppen und Secessionen keimten auf und wurden wieder aufgelöst.⁷⁷

1905 wurde in Dresden die expressionistische Künstlervereinigung *Die Brücke* von Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Fritz Bleyl (1880–1966), Erich Heckel (1883–1970) und Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) gegründet. Die Gruppe suchte nach einem einheitlichen Stil, um das innere Empfinden unmittelbar auszudrücken. Vorbilder fanden sie bei den „Japonisten“ Gauguin und Edvard Munch (1863–1944) sowie in den Artefakten der Völkerkundemuseen. In Letzteren sahen die Expressionisten eine

⁷⁴ Während sich viele deutschsprachige Künstler der Namen ihrer japanischen Vorbilder nicht unbedingt bewusst waren, gab es zu dieser Zeit bereits mehrere Publikationen, die einzelne Schulen und Holzschnittdesigner unterschieden. So sah Louis Gonse in seiner Publikation „L'Art Japonais“ von 1885 in Katsushika Hokusais Werk einen Höhepunkt der japanischen Kunstgeschichte. Andō Hiroshige, Suzuki Harunobu und Kitagawa Utamaro wurden für ihre Landschaften und Darstellungen schöner Frauen ebenfalls geschätzt und deren Arbeiten wurden besprochen.

⁷⁵ Eckmann hatte sich am Hamburger *Museum für Kunst und Gewerbe* mit Ukiyo-e-Drucken von Hokusai vertraut gemacht. Vgl. Riccius, Rhoda: Schwertlilien, 14/64, in: Ausst.-Kat. Berlin 1993, S. 461. Es ist nicht ganz klar, welche Grafiken Eckmann in der Sammlung sah, jedoch weist „Schwertlilien“ eine stilistische Verwandtschaft zu einer namenlosen Serie von Hokusai, auch bekannt unter dem Titel „Kleine Blumen“, auf. Die Serie entstand um 1835, siehe dazu etwa: <https://www.mfa.org/collections/object/kingfisher-with-iris-and-wild-pinks-kawasemi-shaga-nadeshiko-from-an-untitled-series-known-as-small-flowers-237840>, Zugriff am 19.02.2019.

⁷⁶ Im deutschsprachigen Raum war der Jugendstil insbesondere in Wien, Berlin, Darmstadt, Dresden, Karlsruhe, Mannheim, München und Weimar präsent. Er entfaltete sich jedoch in ganz Europa, darunter in Städten wie Prag, Budapest, Krakau, Oradea, Riga, Brüssel, Barcelona, Mailand, Nancy, Paris und London.

⁷⁷ Impressionismus, Expressionismus, Symbolismus, Fauvismus u. a. entstanden in rascher Abfolge. 1892 wurde der *Verein bildender Künstler Münchens* gegründet, 1893 die *Dresdner Sezession*, 1897 die *Wiener Sezession* und 1898 die *Berliner Sezession*.

ursprüngliche und unverfälschte Kunst, die in krisengeschüttelten Zeiten zum Rettungsanker wurde.

Karl Schmidt-Rottluffs Holzschnitt „Bäume im Winter“ demonstriert, dass sich der Maler auch direkt mit der ostasiatischen Ästhetik auseinandersetzte (Abb. 15). Auf das Wesentliche reduziert wurden die Bäume mit wenigen, expressiven Linien wiedergegeben. Leicht asymmetrisch in die linke Bildhälfte gerückt beschneiden die Bildseiten das Geäste der Bäume.⁷⁸ Der Hintergrund bleibt ausgespart und entwickelt eine suggestive Leere. Interessant ist, dass Schmidt-Rottluff eine Art Monogramm in der rechten unteren Bildhälfte verwendete, welches an die Verlegersiegel japanischer Ukiyo-e-Drucke erinnert.

Sechs Jahre später entstand in München *Der Blaue Reiter*. Auch die Künstler dieser Gruppe strebten die Wiedergabe einer inneren Realität an, unterwarfen sich jedoch keinem gemeinsamen Gruppenstil. Der Almanach *Der Blauen Reiter* präziserte die Ziele der Künstlervereinigung. Im Subskriptionsprospekt der Schrift heißt es, dass „die neueste malerische Bewegung in Frankreich, Deutschland und Rußland“ und ihre „Verbindungsfäden mit der Gotik und den Primitiven, mit Afrika und dem großen Orient“ sowie mit der Volkskunst und Kinderkunst aufgezeigt werden sollte.⁷⁹ Es wird deutlich, dass 1912 Elemente der japanischen Kunst immer noch bewusst rezipiert wurden, auch wenn sich Kunstschaffende zunehmend für die Kunsterzeugnisse anderer Kulturen interessierten.⁸⁰

So ist es nicht verwunderlich, dass Franz Marc, August Macke und Wassily Kandinsky japanische Holzschnitte sammelten.⁸¹ Dazu gehörten auch die *shunga*, Farbholzschnitte mit erotischen Darstellungen.⁸² Sie wurden für ihren offenen, natürlich anmutenden Umgang mit der Sexualität sowie für die expressiven Darstellungen bewundert –

⁷⁸ Siehe dazu: Moeller, Magdalena M. 2011, S. 30.

⁷⁹ Zitiert nach: Lankheit, Klaus 1978, S. 150.

⁸⁰ Dazu gehörten Kunstobjekte, die eng mit der Suche nach „Ursprünglichkeit“ verbunden wurden, Kultgegenstände aus Afrika und Südostasien sowie folkloristische Kunstwerke des eigenen Kulturraums. Zeitgleich lebten die Künstler im Hier und Jetzt: Geschwindigkeit durch technische Erfindungen, neue Kommunikationsmöglichkeiten, die Erfindung der Fotografie u. v. m. eröffneten sprichwörtlich neue Perspektiven und reicherten die Seherfahrung an. Diese Parameter verhielten sich zwar diametral zueinander, wurden dennoch oftmals miteinander kombiniert.

⁸¹ Vgl. dazu: Ausst.-Kat. Murnau 2011.

⁸² Der Begriff *shunga* (Frühlingsbilder) etablierte sich erst in der Meiji-Zeit, während die erotischen Darstellungen in der Edo-Zeit unter der Bezeichnung *makura-e* (Kopfkissenbilder) und *warai-e* (Bilder zum Lachen) bekannt waren. Sie wurden sowohl von Männern als auch von Frauen betrachtet und thematisieren eine Bandbreite von unterschiedlichen sexuellen Praktiken. Strittig ist bis heute, ob die *shunga* primär dem individuellen Vergnügen dienten oder darüber hinaus noch Funktionen hatten wie die Abwehr von bösen Geistern oder als Medium der Ehevorbereitung. Vgl. Schwan, Friedrich B. 2003, S. 519 f.

widersprachen sie doch dem eigenem bürgerlichem Moralcodex – und zeigten somit neue Methoden für die Umsetzung erotischer Szenen auf. Die vereinfachte Darstellung der Körper in den *shunga*, mit wenigen Konturlinien definiert, inspirierten Maler wie Gustav Klimt und Egon Schiele (1890–1918) zur reduzierten Wiedergabe von eigenen Aktdarstellungen.⁸³

Für Paul Klee (1879–1940), der im engen Kontakt mit der Gruppe stand, waren es dagegen die Tuschnalerei und die Kalligrafie, die seinen Stil nachhaltig prägten. Ab den 1930er-Jahren setzte sich Klee überdies mit der Philosophie des (Zen)Buddhismus auseinander, womit sein Japaninteresse umfassender und tiefgehender war als das vieler Japonisten seiner Zeit.⁸⁴ Klees „vorsicht Schlangen!“ genanntes Werk untersucht die Wirkung von Kalligraphie-ähnlichen geschwungenen und ausschweifenden Kontrastlinien auf hellem Grund (Abb.16). Anders als in der Kalligraphie Ostasiens bilden die Striche hier keinen Sinnzusammenhang in Schriftzeichen, sondern reflektieren Klees ganz eigenen Umgang mit der fremden, ihn faszinierenden Kunstform.

Auffällig ist, dass jede Generation neue Aspekte in der japanischen Kunst fand, sei es motivisch, stilistisch oder ideologisch. Eine selektive Aufnahme, die Betrachtung unterschiedlicher Kunstformen – wie die Ukiyo-e-Drucke und später der japanischen Malerei und Kalligrafie – sowie die Hinzunahme eigener Stilinterpretationen garantierte eine unendliche Varianz. Ihren Weg zu den Kunstschaffenden fanden Aspekte der japanischen Kunst direkt durch das Studium der Originale in den Sammlungen und Ausstellungen, indirekt über Reproduktionen in Printmedien oder aber in modifizierter Form mittels der Begegnung mit anderen europäischen Japonisten, sodass oft der originäre Ursprung einer Bildidee heute nicht mehr zweifelsfrei eruiert werden kann.

An der umrissenen Entwicklung, welche das Kunstgewerbe nur streifen konnte, wird deutlich, wie biegsam und nahezu unerschöpflich der Japonismus war, sodass er auf unterschiedliche Art und Weise den gesamten euroamerikanischen Kunstraum erreichte.

1.4 Japanische Malerei in der Meiji-Zeit (1868–1912)

Die selektive Integration fremdartiger Stilelemente, Techniken und Motive in das eigene künstlerische Schaffen fand nicht nur im euroamerikanischen Kulturraum, sondern auch in japanischen Kunstzentren statt. Die Veränderungen waren hier

⁸³ Vgl. dazu: Bru, Ricard 2014.

⁸⁴ Vgl. dazu: Ausst.-Kat. Bern 2012.

allerdings tiefer greifend, umfassender und substanzieller. In kurzer Zeit entfielen in den späten 1860er- und frühen 1870er-Jahren althergebrachte Auftraggeber wie Lehnsherren (*daimyō*) und buddhistische Tempel, private und staatliche Universitäten und Kunsthochschulen entstanden, neue Stile und Techniken wurden eingeführt und staatliche Kunstausstellungen ausgerichtet: Dies stellte die Kunstschaffenden vor nie dagewesene Aufgaben und eröffnete den Raum für völlig neue Möglichkeiten. Gleichzeitig wurden neue Bewertungskriterien und Terminologien nach europäischen Maßstäben eingeführt, welche die Artefakte kategorisierten. Besonders gefördert wurden Techniken und Produkte, die das Land angemessen repräsentierten und über den Export nach Europa zu Prestige und Einnahmen führten. Darunter waren vor allem Porzellane und Lacke, aber auch die in Europa so beliebten Fächer. Die Präferenzen der Kunstausrichtungen waren durchaus heterogen, abhängig von dem gesellschaftlichen und politischen Klima.⁸⁵

Die folgende Betrachtung gibt einen Einblick in die Veränderungen und künstlerischen Tendenzen der Meiji-zeitlichen Kunstproduktion. Stellvertretend dafür werden die neuen Entwicklungen in der Malerei der Kunstmetropole Tôkyôs fokussiert.⁸⁶

Bereits gegen Ende der Tokugawa-Herrschaft rückte die Ölmalerei in das Interesse der Mächtigen. In dem *Bansho shirabesho*, einem Institut zur Vermittlung euroamerikanischen Wissens, das kurze Zeit nach Unterzeichnung der ersten Handelsverträge gegründet worden war, wurde die naturalistische Maltechnik erforscht, rekonstruiert und gelehrt. Die von Japanern seit Beginn der Meiji-Zeit 1868 nach „westlichem“ Stil gemalten Bilder werden als *yōga* bezeichnet.

Signifikantere Veränderungen der japanischen Kunstszene ereigneten sich unter der Regierung des Meiji-Kaisers Mutsuhito (1852–1912). 1868 war das alte feudalistische Herrschaftssystem der Shogune endgültig abgeschafft worden.⁸⁷ Noch im selben Jahr wurde der kaiserliche Hof von Kyôto nach Edo verlegt. Der neue Regierungssitz trug fortan den Namen Tôkyô, „östliche Hauptstadt“. In der Folgezeit setzte die junge

⁸⁵ Christine Guth wies darauf hin, dass Kunst eine kulturell konstruierte Einheit ist, „that may be endowed with values and meanings that change not only from one cultural context to another, but also at different times within the same cultural context.“ Guth, Christine M. E., in: Cahiers d'Extrême-Asie 1996, S. 314.

⁸⁶ So klammert die Darstellung die Betrachtung Kyôtos aus, dessen künstlerische Entwicklung nicht mit der Tôkyôs gleichgesetzt werden kann. Siehe dazu etwa: Conant, Ellen P., in: Ausst.-Kat. Saint Louis 1995, S. 15 ff.

⁸⁷ Seit dem frühen 19. Jahrhundert schwächten Bauernaufstände, finanzielle Schwierigkeiten und nach Reformen strebende *daimyō* und Samurai die Machtposition des Shôguns. Das imperialistische Auftreten der euroamerikanischen Mächte verstärkte den Druck auf die Regierung. Es folgte eine Zeit der Verhandlungen und Aufstände, bei der die Gegner der Kaiserherrschaft unterlagen.

Regierung tief greifende Reformen durch, um der permanenten Bedrohung durch den Imperialismus entgegenwirken zu können. Dabei sollte das Land wirtschaftlich und militärisch gestärkt werden, getreu der Maxime „reiches Land, starke Armee“ (*fukoku kyôhei*). Mit euroamerikanischem „Know-how“ wurde die Entwicklung vorangetrieben, wobei Japans Führung den Prozess steuerte und darüber entschied, welche Neuerungen aus dem euroamerikanischen Raum verankert werden sollten und welche nicht.⁸⁸

Verlierer des neuen Systems waren viele Auftragnehmer des alten Militäradels, die mit den neuen Entwicklungen nicht Stand halten konnten, aber auch der buddhistischen Tempel, die angesichts des erstarkten Shintôismus kaum noch finanzielle Unterstützung erhielten. Kunstschaffende hatten angesichts dieser Prozesse eine jahrhundertealte Auftraggeberschaft verloren.

Die junge Regierung förderte aber das Studium der Künste des euroamerikanischen Kulturraums, insbesondere die Malerei.⁸⁹ Im Fokus der europäischen Akademiemalerei stand die naturalistische Darstellungsweise, die sich im Grundverständnis von der japanischen Malerei unterschied: Die in Ostasien vorherrschenden Kunsttheorien sahen den Menschen als einen unbedeutenden Teil der Natur und stellten ihn nicht in den Fokus, wie dies bei dem christlichen Schöpfungsmythos der Fall ist. Folglich wurde keine anatomisch illusionistische Darstellung des menschlichen Körpers angestrebt. Auch wurde die realistische Bildsprache in China spätestens seit dem Aufkommen der Literatenmalerei in der Song-Dynastie (960–1279) als ungebildet abgelehnt.⁹⁰ Im Mittelpunkt der japanischen Kunst stand indes die Darstellung der Natur „in allen ihren Äußerungen und symbolischen Implikationen“⁹¹. Japans Maler, dazu gehörten beispielsweise die „Literatenmaler“⁹², strebten primär nicht die illusionistische Gesamtbetrachtung der Landschaft an, sehr wohl konzentrierten sie sich aber auf die realistische Darstellung von Details, wie Gräser, blühende Pflanzen, Insekten oder Vögel.

⁸⁸ Die neue Regierung deklarierte am 06. April 1868 die sogenannte Eidescharta. Sie implizierte ein Studium und die selektive Aneignung euroamerikanischer Technologien, Verwaltungs- und Militärstrukturen sowie eine Assimilierung der Medizin und Philosophie. Das Wissen sollte auf der ganzen Welt gesammelt werden um das Fundament der kaiserlichen Herrschaft dadurch zu festigen. Trotz dieser allumfassenden Maßnahmen bemühten sich konservative Kräfte der Regierung vermehrt gegen Ende der 1880er-Jahre, als der wirtschaftliche und militärische Erfolg Japans immer offensichtlicher wurden, darum, die Neuerungen in Einklang mit dem japanischen Wertesystem durchzuführen.

⁸⁹ Siehe dazu: Satô, Dôshin 2011, S. 44 ff. (Part 1, The Politics of Modern Art: Institutions, Economics, and Art History).

⁹⁰ Vgl. Reiner, Tassilo 2010, S. 8.

⁹¹ Schwarz, Hans-Günther, in: Ausst.-Kat. Heidelberg 2012, S. 10.

⁹² Die Literatenmalerei entwickelte sich in China und wurde von Dilettanten, also nichtakademischen Malern betrieben. Im Fokus stand die Umsetzung der persönlichen, expressiven Malerhandschrift. In Japan setzte sich die Idee der Literatenmalerei im 18. Jahrhundert durch.

Generell galt es, die Essenz des Darstellungsgegenstandes zu erfassen, welcher zwar wiedererkennbar, aber nicht getreu der Realität wiedergegeben sollte. In der Naturdarstellung steht dabei die akkurate Wiedergabe der Atmosphäre über der illusionistischen Wiedergabe der Szenerie und öffnet gleichzeitig die Bildsprache für Abstraktionen.

Die detaillierte, naturgetreue Maltechnik aus Europa war für die japanische Regierung aber überaus wertvoll. Pläne, geografische Karten, medizinische Schautafeln und Konstruktionszeichnungen mussten angefertigt werden. Auch diente die Technik als probates Mittel zur Verbreitung von Ideen. Man wollte in jeder Hinsicht mit den euroamerikanischen Mächten konkurrieren. Tassilo Reiner betonte, dass

„bis 1907 kein tiefes Interesse am europäischen *Kulturgut* der Malerei bestand, sondern daß Erwerb und Umgang mit den Maltechniken jeweils ganz bestimmten wirtschaftlichen, innen- und außenpolitischen Zielen unterstanden.“⁹³

Um einen Lehrbetrieb fernab der konventionellen Werkstätten (wie der Kanô-, Tosa- und Maruyama-Shijô-Schule) und stattdessen nach europäischem Modell aufzubauen, lud die japanische Regierung ab 1876 Künstler aus Italien ein: der der französischen Schule von Barbizon nahestehende Landschaftsmaler Antonio Fontanesi (1818–1882), der Bildhauer Vincenzo Ragusa (1841–1927) sowie der Architekten Giovanni Vincenzo Cappelletti (1847–1887). Sie lehrten in Tôkyô an der *Kôbu bijutsu gakkô* (Technische Kunstschule), einer Kunstschule des Industrie- und Handelsministeriums.

Takahashi Yûichi (1828–1894) gehört zu den bekannten Vertretern der *yôga*-Malerei. Er erlernte die Öl-Technik bei dem englischen, seit 1861 in Japan lebenden Illustrator Charles Wirgman (1832–1891)⁹⁴ und eröffnete später seine eigene kleine Privatschule für Malerei. 1872 beteiligte sich Takahashi an der ersten Kunstausstellung für *yôga*, die in Kyôto ausgerichtet wurde und damit eine der frühesten institutionell ausgerichteten staatlichen Kunstschauen in Japan war.⁹⁵ In jenem Jahr schuf Takahashi sein bekanntes Gemälde „Oiran“ (Abb. 17).⁹⁶

⁹³ Reiner, Tassilo 2010, S. 12. Dies schloss nicht aus, dass Maler wie Takahashi Yûichi (1828–1894) zu Verfechtern der europäischen Malerei wurden und diese unter ästhetisch-künstlerischen Aspekten praktizierten.

⁹⁴ Wirgman wurde in Japan durch seine Karikaturen in *The Japan Punch* bekannt. 1864 gründete er mit Felice Beato (1832–1909) das Unternehmen *Beato & Wirgman, Artists & Photographers*.

⁹⁵ Für die Öffentlichkeit zugängliche Kunstausstellungen im Sinne der europäischen Ausstellungspraxis gab es in Japan vor der Landesöffnung nicht. Stattdessen tauschten sich Kunstliebhaber im privaten Rahmen aus und präsentierten ihre Sammlungen. Die Literatenmaler veranstalteten regelmäßig Zusammenkünfte (*shogakai*), bei denen in lockerer Atmosphäre gemeinsam gearbeitet wurde.

⁹⁶ Siehe dazu: Ausst.-Kat. Köln 1985, S. 23.

Die benannten strukturellen Veränderungen in Kunstausbübung, Darstellung und Betrachtung wurden durch Japans Teilnahme an der Weltausstellung 1873 in Wien forciert. Im Zuge der Vorbereitung wurde ersichtlich, dass der Kunstbetrieb nicht auf das „westliche System“ übertragbar war. Beispielsweise wurden Kunstschaffende in Japan als Maler, Bildhauer, Töpfer oder Holzschnittmeister gesehen, die einer entsprechenden Schule zugehörten, und nicht in Verbindung mit Genie und Meisterwerk gebracht.⁹⁷ Folglich existierte in der japanischen Sprache kein Wort für Kunst, auch fand keine Unterscheidung zwischen den schönen Künsten und der angewandten Kunst statt. Der Begriff *bijutsu* für die „hohe Kunst“ wurde eingeführt. Er umfasste die Bereiche Musik, Malerei, Skulptur und das Gedicht und grenzte das Kunsthandwerk (*kôgei*)⁹⁸ aus, wodurch diesem Bereich ein geringerer Stellenwert zugeschrieben wurde.⁹⁹

Auch der Ausstellungsbetrieb und der Bau des ersten Museums wurden durch das Ereignis in Europa vorangetrieben; zuvor hatte die Kunstbetrachtung primär im privaten Kontext stattgefunden. In einer Art Probeausstellung wurden die für Wien ausgewählten Kunstwerke dem Tôkyôter Publikum ein Jahr vor Beginn der Weltausstellung in Ueno im *Yushima Seidô* Tempel präsentiert. Nach Beendigung der Weltausstellung wurden die Exponate wieder nach Japan verschifft und dort zum Grundstock eines eigenen staatlichen Kunstmuseums in Tôkyô, dem heutigen *Nationalmuseum Tôkyô*. Vorbild hierfür war das heutige *Victoria and Albert Museum* in London, dessen Sammlung aus „mustergültigen“ Objekten bestand, die eine erzieherische Funktion auf die Bevölkerung ausüben sollten.

Bereits auf der Wiener Weltausstellung wurde deutlich, dass die Besucher weniger an den zeitgenössischen Kunsterzeugnissen Japans interessiert war als an den Artefakten vor der Meiji-Ära. Kritische Stimmen aus dem In- und Ausland mehrten sich und forderten, die alte Kunst zu schützen und zu stärken. Diverse Faktoren führten schließlich dazu, dass die *yôga*-Malerei an Attraktivität verlor. Dazu gehörte die Rückkehr der italienischen Dozenten nach Ablauf ihrer Verträge, die fehlende Unterstützung des Ministeriums für Bildung,¹⁰⁰ aber auch das aufkommende Nationalbewusstsein in den späten 1870er-Jahren angesichts der Industrialisierung

⁹⁷ Vgl. Ehmcke, Franziska, in: Kracht (Hg.) 2001, S. 319.

⁹⁸ Auch der Begriff *kôgei* wurde neben zahlreichen weiteren Termini in der Meiji-Zeit eingeführt und zum festen Repertoire der japanischen Kunstgeschichtsschreibung. Vgl. Satô, Dôshin 2011, S. 34.

⁹⁹ Paradoxerweise paraphrasierten Künstler der europäischen Avantgarde gerade das alte System Japans und kritisierten die eigene Kategorisierung und damit Degradierung des Kunsthandwerks.

¹⁰⁰ Vgl. Conant, Ellen P., in: Rimer (Hg.) 2012, S. 38.

Japans, sein stetig wachsender politischer Einfluss in Asien¹⁰¹ und die Europa-Orientierung des Landes – Faktoren, denen etwas entgegengesetzt werden sollte. Neue Gesellschaften zur Förderung der einheimischen Künste entstanden, darunter die *Tôyô-kaigakai* (Gesellschaft der ostasiatischen Kunst), die *Ryûchikai* (Drachensee-Gesellschaft) und die *Kangakai* (Gesellschaft zur Begutachtung von Malerei).¹⁰² Der Amerikaner Ernest Fenollosa (1853–1908) gehörte zu den treibenden Kräften dieser Gesellschaften. 1878 reiste er als Philosophiedozent nach Japan, wo er in engeren Kontakt mit der japanischen Kunst kam. Zusammen mit Okakura Kakuzô (Tenshin) (1862–1913), der einst bei Fenollosa studiert und sich einen Namen als Kunstwissenschaftler gemacht hatte,¹⁰³ setzte sich der Amerikaner mit Unterstützung der japanischen Regierung dafür ein, dass die von Fenollosa geschätzte Malerei im japanischen Stil, welche seit der Abschaffung der Militärregierung aufgrund der fehlenden Patronage ins Abseits geraten war, wieder in den Fokus gerückt wurde. Sie wird in Abgrenzung zur *yôga*-Malerei als *nihonga* bezeichnet und wurde seit 1889 an der neu gegründeten *Universität der Künste Tôkyô* (*Tôkyô Bijutsu Gakkô*) gelehrt.

Obwohl Fenollosa und Kakuzô als Traditionalisten auftraten, differenzierten sie zwischen den verschiedenen vor-Meiji-zeitlichen Kunstrichtungen. Sie kritisierten sowohl die populären Ukiyo-e als auch die Literatenmalerei und sprachen ihnen eine künstlerische Qualität ab. Dagegen protegierten sie die Malweise der Kanô-Schule; zu ihnen gehörten Kanô Hôgai (1828–1888) und Hashimoto Gahô (1835–1908). Diese Maler waren wegweisend für die Etablierung der *nihonga*-Malerei.¹⁰⁴

Da die *yôga*-Malerei mit der *nihonga* in Konkurrenz getreten war und bei Ausstellungen ausgeschlossen wurde, gründeten ihre Anhänger 1889 die *Meiji Kunstgesellschaft* (*Meiji Bijutsukai*) und richteten eigene Ausstellungen aus.¹⁰⁵ 1893 kehrte Kuroda Seiki

¹⁰¹ 1876 zwang Japan Korea zur Unterzeichnung des Japanisch-Koreanischen Freundschaftsvertrags, 1895 besiegte Japan China im Krieg und 1905 bezwang das Inselreich Russland, wodurch Japan endgültig als imperiale Macht wahrgenommen wurde.

¹⁰² Vgl. Ehmcke, Franziska, in: Oriens Extremus 1983–1986, S. 122 ff.

¹⁰³ 1890 lehrte Okakura Kakuzô erstmals japanische Kunstgeschichte, eine bis dahin unbekannte Disziplin in Japan. Im Ausland wurde er durch „The book of tea“ (1906) bekannt. Er richtete sich an den englischsprachigen Leser und beschrieb die unüberbrückbare tiefe Kluft zwischen „östlicher“ und „westlicher“ Philosophie, wodurch er den Diskurs um „das Eigene“ und „das Fremde“ bestärkte.

¹⁰⁴ Ellen P. Conant betonte, dass die kunstgeschichtliche Betrachtung bislang Hôgai und Gahô zu sehr in den Fokus rückte – aufgrund ihres Protégés von Fenollosa bezüglich ihrer ästhetischen Errungenschaften für die neuen Malergenerationen – und dabei andere bedeutsame Maler wie unter anderen Kawabata Gyokushô (1842–1913), Araki Kanpô (1831–1915), Taki Katei (1830–1901) und Kawanabe Kyôsai (1831–1889) vernachlässigte. Vgl. Conant, Ellen P., in: Rimer (Hg.) 2012, S. 34 ff.

¹⁰⁵ Seit Beginn der Meiji-Regierung unterstand die heimische Kunstproduktion der staatlichen Verwaltung. Deren Bestreben war es, Kunst zu fördern, welche Japan angemessenen im Ausland repräsentierte und damit als Exportgut diente. Da die *yôga*-Malerei, aber auch die Literatenmalerei von einflussreichen Intellektuellen wie Fenollosa stark kritisiert wurde und wenig Ansehen im

(1866–1924) aus Paris zurück, angeregt vom Impressionismus und der Freiluftmalerei, die er bei Raphaël Collin (1850–1916) erlernt hatte (Abb. 18). Sein Malstil beflügelte eine neue Generation von *yōga*-Malern, da sie sich von der brauntonigen Ateliermalerei der *Meiji Kunstgesellschaft* absetzte. Bemerkenswert ist, wie auf diese Weise der vom europäischen Japonismus geprägte Impressionismus seinen Weg zurück nach Japan fand, adaptiert, mit neuen Augen betrachtet wurde und internationale Allianzen schuf. Spannungen zwischen dem konservativen und dem modernen Lager der *yōga*-Maler führten schließlich dazu, dass Kuroda 1896 den Verein *Weißes Pferd (hakubakai)* ins Leben rief. Im selben Jahr nahm er seine Lehrtätigkeit an der *Tōkyō Bijutsu Gakkō* auf. Die Institution hatte bis dahin kein Studium der Malerei nach europäischer Maltradition offeriert, sodass die Aufnahme der Disziplin als ein wichtiges Signal hin zur allgemeinen Akzeptanz der *yōga*-Malerei zu werten ist.¹⁰⁶

Bereits zwei Jahrzehnte nach Etablierung der einst so revolutionären Kunst Kurodas an der Kunstakademie konnten sich junge Kunstschaffende nicht mehr mit dem Stil identifizieren und strebten eine neue Bildsprache an. Der individuelle Ausdruck und die Wiedergabe von Gefühlen bestimmten den modernen Diskurs, an dem Yorozu Tetsugorōs' (1885–1927) Werk maßgeblich beteiligt war (Abb. 19). Wie andere Maler seiner Generation verfolgte er die neuen europäischen Kunststile – Postimpressionismus, Expressionismus, Fauvismus und Kubismus – mittels japanischer Publikationen, Fotografien und Kunstzeitschriften wie *Shirakaba*, da er Europa selbst nie bereist hatte. Zudem setzte sich Yorozu mit der japanischen Tuschkmalerei und Philosophie auseinander, zerrissen zwischen der auf „westlichem“ Modell aufbauenden japanischen Malerei der Moderne und seiner eigenen japanischen Identität. In seiner Suche nach einem individuellen Ausdruck überwand Yorozu schließlich die Gräben zwischen „Ost“ und „West“, deren Möglichkeiten er auslotete, ähnlich wie die Maler der europäischen Avantgarde, die Kunsterzeugnisse und Ideen anderer Kulturen aufnahmen. Yorozus Werk intendierte eine Suche nach grenzüberschreitender, universell ausgerichteter Kunst,¹⁰⁷ die auch für die kommenden Generationen von Kunstschaffenden signifikant blieb.

euroamerikanischen Kulturraum genoss, wurde sein Nutzen für Japan angezweifelt und daher nicht mehr staatlich unterstützt. So wurde die *yōga*-Malerei von der *Naikoku Kaiga Kyōshinkai*, einer inländischen Wettbewerbsausstellung für Malerei, welche von dem *Ministerium für Landwirtschaft und Handel* in den 1880er-Jahren ausgerichtet wurde, ausgeschlossen. Vgl. Satō, Dōshin 2011, S. 50.

¹⁰⁶ Nach jahrzehntelangen Kontroversen zwischen *yōga* und *nihonga* richtete das japanische Kultusministerium 1907 die erste *bunten*-Ausstellung aus. Hier wurden beide Kunstrichtungen gleichberechtigt nebeneinander ausgestellt und fortan als zwei unterschiedliche Stile akzeptiert.

¹⁰⁷ Vgl. Volk, Alicia 2010, S. 153–206.

2. Japanreisen im 19. und frühen 20. Jahrhundert

2.1 Von der Expeditionsreise zum Japantourismus

Die ersten Reisenden aus dem euroamerikanischen Kulturraum, die Japan nach Unterzeichnung der ungleichen Handelsverträge besuchten, begaben sich bisweilen auf eine abenteuerliche Reise. Schließlich war es ihnen bis zu diesem Zeitpunkt für über 200 Jahre versagt gewesen, das Land zu betreten, sieht man von den niederländischen Kaufleuten ab, die unter starken Restriktionen auf Deshima lebten. Daher beschränkten sich die Kenntnisse über Japan auf Quellen, die einerseits lückenhaft waren und sich andererseits auf ältere Berichte stützten. Umfassenderes Wissen über Japan konnte zu jener Zeit nur allmählich aufgebaut werden. Ein Grund dafür lag in der eingeschränkten Reisefreiheit.

Der Kontakt zwischen den Ausländern und den Japanern konzentrierte sich zunächst auf das Areal der Vertragshäfen, welche in den Handelsabkommen festgelegt worden waren. Dazu gehörten Nagasaki, Shimoda, Hakodate, Yokohama, Niigata und später die Städte Edo, Kôbe und Ôsaka mit deren Umgebung. Diplomaten genossen das Privileg, sich freier im Land bewegen zu dürfen. Wilhelm Heine berichtete, dass er bei seinen Ausflügen von japanischen Wachleuten (*yakunin*) begleitet wurde. Sie sollten die Ausländer einerseits beschützen und andererseits überwachen.¹ Diese Schutzmaßnahmen waren durchaus nötig, da die Öffnung des Landes unter der Shogunatsregierung kritisch gesehen wurde. Kritisiert wurde etwa, dass der Kaiser Japans (*tennô*) nicht in die Verhandlungen miteinbezogen worden war. Unter der Parole „*Sonnô jôi*“ (Verehrt den Kaiser, vertreibt die Barbaren) erfolgten Übergriffe auf Ausländer. Die Brückenzugänge nach Yokohama wurden daher von Wachtposten beobachtet und die Tore nach Sonnenuntergang verschlossen. Noch bis 1872 fanden Kontrollen des Reisegepäcks beim Passieren der Ein- und Ausgänge statt.² Erst als die Ausschreitungen gegen die neuen politischen Verhältnisse unter Kontrolle waren³ und

¹ Vgl. Heine, Wilhelm 1864, Bd. 1, S. 231, S. 234.

² Vgl. Meech, Julia 1986, S. 9.

³ Nach der Machtübernahme durch den Tennô kam es zu Auseinandersetzungen mit dem Militäradel. 1877 wurde die letzte große Revolte gegen die Meiji-Regierung, die Satsuma-Rebellion, niedergeschlagen. Sie wurde von Samurai aus der Provinz Satsuma ausgeführt.

sich die Regierung festigte, wurden die Reisebeschränkungen in der frühen Meiji-Zeit deutlich gelockert.⁴

Im geschützten Areal der Vertragshäfen, die eine Art transformativen Raum bildeten, waren die Veränderungen durch die Ankunft der Ausländer am prägnantesten. Händler, Diplomaten, Matrosen und Abenteurer, die für einen längeren Zeitraum in Japan lebten, errichteten ihren Bedürfnissen entsprechend Kirchen, Wohnhäuser, Lagerhäuser und Vergnügungsstätten nach heimischen Vorbild.⁵ Die Meiji-Regierung bekräftigte diese Entwicklung, da das Land nach euroamerikanischem Vorbild modernisiert werden sollte. Daher wurde dem Ausbau der Infrastruktur eine wichtige Bedeutung zugeschrieben: Dampfschiffe, die Eisenbahn, modernisierte Straßenzüge mit Gasbeleuchtung und Telegrafmasten hielten Einzug ins Land. 1872 wurde die erste Eisenbahnstrecke eingeweiht. Sie verband Yokohama mit der neuen Kaiserstadt Tôkyô und verkürzte die Reisezeit enorm.⁶ Das Schienennetz wurde in den kommenden Jahren weiter ausgebaut. Städte und Dörfer, die an der Eisenbahnstrecke lagen, erlebten einen wirtschaftlichen Aufschwung, während Provinzen außerhalb des Netzes in die Peripherie gedrängt wurden.⁷

1889 wurden parallel zur Tôkaidô-Straße Schienen verlegt. Der Tôkaidô war die bedeutsamste Handelsstraße der Edo-Zeit (1603–1867), da sie von der Kaiserstadt Kyôto zu dem Regierungssitz des Shôgunats in Edo führte. Auf ihr reisten Pilger, Kaufleute und Regierungsangehörige – für gewöhnlich zu Fuß. Den Tôkaidô säumten Poststationen, Restaurants und Bordelle, die im Zuge der Modernisierung oftmals geschlossen oder sogar gegen Hotels nach euroamerikanischem Modell ausgetauscht wurden.⁸ Reisende schätzten die Eisenbahn als schnelles und komfortables Fortbewegungsmittel. Auf diese Weise konnten sie das fremde Land bequem im vertrauten Transportvehikel erkunden, die vorbeiziehende Landschaft aus sicherer Distanz beobachten. Während viele Ausländer die schnelle Modernisierung des Landes

⁴ 1881 berichten die Autoren des „Handbook for travellers in Central & Northern Japan“, dass die Reisenden mit einigen Ausnahmen frei Reisen könnten, doch benötigten diese außerhalb der Vertragsgrenzen Reisepässe, die bei den japanischen Behörden einzuholen seien. Vgl. Ernest M. Satow, Ernest Mason / Hawes, A. G. S. 1881, S. XII f.

⁵ Nur wenige euroamerikanische Frauen lebten derzeit in den Vertragshäfen. Guth resümierte, dass Japan in den 1860er- und 1870er-Jahren in den Augen der Reisender ein „[...] decidedly masculine terrain“ war. Zu den Freizeitaktivitäten der Touristen gehörten das Jagen, das Bergsteigen sowie Entdeckungsreisen ins Inland und nach Hokkaidô. Guth, Christine M. E. 2004, S. 15.

⁶ Dadurch betrug die Reisezeit zwischen den Städten nur noch 53 Minuten. Zu Pferd benötigten Reisende für dieselbe Strecke vier Stunden und zu Fuß etwa elf Stunden. Vgl. Eichii Aoki, Eiichi, in: Japan Railway and Transport Review 1994, S. 56 ff.

⁷ Vgl. Jilly Traganou, Jilly 2006, S. 24.

⁸ Zudem versuchte man die Prostitution nahe den Eisenbahnstationen zu unterbinden, da sie nicht im Einklang mit euroamerikanischen Moralvorstellungen stand. Vgl. Traganou, Jilly 2006, S. 152.

beklagten und ausschließlich das „alte“ Japan besuchen wollten, bewegten sie sich dennoch wie selbstverständlich mit neuzeitlichen Verkehrssystemen durch das Land und residierten in Hotels nach europäischem Standard. So kam es zu der paradoxen Situation, dass Ausflüge zu den alten Tempelanlagen, Schreinen und bekannten Landschaften mit der Eisenbahn unternommen wurden, wodurch Reisende zwei unterschiedliche Welten, den Wandel von Raum und Zeit, erlebten.

Im Gegensatz zu vielen ausländischen Reisenden, für die eine Eisenbahnfahrt kein Novum mehr darstellte und diese mit der eigenen Welt assoziierten, stieß das neue Fortbewegungsmittel bei den Einheimischen auf großes Interesse, was zahlreiche japanische Farbholzschnitte bezeugen. Die sogenannten *Yokohama-e* (Yokohama-Bilder) thematisieren die neuen Techniken aus Europa und Nordamerika sowie die befremdlichen Praktiken der Ausländer und erinnern dadurch an die *nanban*-Stellschirme zu Zeiten der ersten Begegnungen zwischen Spaniern, Portugiesen, Engländern und den Niederländern mit den Japanern. Auf diese Weise wurden die Reisenden und Touristen selbst zur Attraktion. Auffällig ist, dass die populären Grafiken ein positives, wenn auch skurriles Bild von den Neuankömmlingen vermitteln. Auseinandersetzungen sowie das rüpelhafte Verhalten einiger Ausländer wurden verschwiegen.⁹ Ein Grund dafür mag gewesen sein, dass die Praktiken und Fertigkeiten aus dem euroamerikanischen Ausland an sich positiv konnotiert waren und die ausdrückliche Unterstützung von der Regierung fanden. So fungierten die Holzschnitte auch als Propagandamaterial für den Kurs der Politik.

Im Fokus der frühen *Yokohama-e* stand insbesondere die Darstellung der Fremden selbst, ihre Physiognomie, ihre Art sich zu frisieren und zu kleiden (Abb. 20). Die neuartige Mode der Europäer wurde bald von fortschrittsoptimistischen Japanern übernommen. Kaiser Mutsuhito war diesbezüglich tonangebend. Zeigte die erste Fotografie des Tennôs von 1872 diesen noch im zeremoniellen Gewand, so wurde der Kaiser ein Jahr später in westlicher Gardeuniform und mit kurzgeschnittenem Haar abgelichtet (Abb. 21).¹⁰ Durch das Tragen der neuen Mode sollte verdeutlicht werden, dass der japanische Machtinhaber auf einer Ebene mit den imperialen Mächten verhandeln und wahrgenommen werden wollte. Die Bekleidung wurde bewusst als Kommunikationsmedium eingesetzt.

⁹ Vgl. Meech, Julia 1986, S. 58.

¹⁰ Letztere Fotografie wurde zum offiziellen Kaiserporträt deklariert und bei diplomatischen Zusammenkünften ausgehändigt. Der Verkauf des kaiserlichen Porträts war jedoch untersagt. Das Verbot wurde bisweilen ignoriert und umgangen, wodurch das Antlitz des Tennôs in Abzügen und übertragen in andere druckgrafische Medien verbreitet wurde.

Nach diesem Vorbild mussten auch Beamte, Ordnungshüter und Bahnangestellte mit westlicher Bekleidung auftreten. Die „Verkleidung“ wurde wiederholt von europäischen Reisenden belächelnd beschrieben, darin kodiert ein Gefühl der Überlegenheit. Isabella Bird (1831–1904) notierte in ihrem vielfach beachteten Reisebericht von 1880:

„In europäischer Kleidung nehmen sich die Japanesen sehr verkümmert aus; sie ist gleichsam eine Entstellung, indem sie die elende Gestalt in ihren Nationalfehlern, mit dem eingedrückten Brustkasten und den krummen Beinen, in noch auffallender Weise zur Erscheinung bringt.“¹¹

Eine ganze Reihe von Verordnungen und Empfehlungen griff im Zuge der Meiji-Restauration in das Leben der Japaner ein und veränderte das Bild vieler Städte: 1872 wurde die Schulpflicht eingeführt und 1873 ersetzte der gregorianische Kalender den chinesischen. Zunehmend reduzierten verheiratete Frauen das Schwärzen ihrer Zähne und die Rasur der Augenbrauen. Seit 1872 war das un- oder nur leicht bekleidete Auftreten in der Öffentlichkeit untersagt, was vor allem die nur mit einem Lendenschurz bekleideten Rikschafahrer und Tagelöhner tangierte. Auch wurden nach Geschlechtern getrennte Badehäuser eingeführt. Vier Jahre später mussten die Samurai im öffentlichen Raum auf das Tragen ihrer Tracht mitsamt beiden Schwertern verzichten.

In ländlichen Gebieten traten viele der Neuerungen und die Industrialisierung meist später und in abgeschwächter Form auf. Diese Landstriche wurden für Touristen zum Fluchtort, die das „authentische“ Japan und die „unbeaten tracks“ jenseits von Veränderungen hervorgerufen durch die Öffnung des Landes erleben wollten.¹²

Mit der infrastrukturellen Erschließung des Landes, dem Ausbau von Hotels und Etablissement nach eigenen Bedürfnissen entstand seit den 1870er-Jahren der Fremdenverkehr in Japan, an dem vornehmlich das Bildungsbürgertum und der Geld- oder Hochadel teilnahm.¹³ 1868 wurde mit dem Tsukiji Hotel in Tōkyō das erste westliche Hotel Japans erbaut, dem schnell weitere folgten. Entscheidend für die Etablierung des Tourismus war, dass die Reisezeiten von Europa und Amerika nach Japan signifikant verkürzt wurden, dank der stetig voranschreitenden Technik, die von den Kolonialstaaten forciert wurde. Als Meilenstein galt die Öffnung des Suezkanals im Jahr 1869, wodurch der afrikanische Kontinent von Europa aus kommend nicht mehr

¹¹ Bird, Isabella L. 1882 (nach der englischen Ausgabe von 1880), Bd. 1, S. 12 f.

¹² Isabella Birds Reisebericht von 1880 heißt in der englischen Originalausgabe „Unbeaten Tracks in Japan“, da die Autorin ins Inland zu den weniger von Westlern besuchten Orten reiste.

¹³ Vgl. Pantzer, Peter, in: Ausst.-Kat. Wien 1990, S. 14.

umschiffen werden musste. Zwischen San Francisco und Yokohama verkehrten die ersten Dampfschiffe bereits seit 1867, um 1870 halbmonatlich, bei einer Reisedauer von 22 bis 24 Tagen. Ab 1899 konnten Reisende mit der Reederei Norddeutsche Lloyd 14-tägig von Hamburg und Bremerhaven ausgehend Yokohama in etwa 40 Tagen erreichen.

In Japan angekommen konnten die Touristen gedruckte Reiseführer nutzen und sich so generelle Informationen über die Geografie, Geschichte, Kunst, Kultur, Sitten und Sprache Japans verschaffen. Aufgelistet wurden Hotels, Restaurants und Fahrpläne, zudem enthielten sie Ratschläge, welche Sehenswürdigkeiten besucht werden sollten und welche Souvenirs das Reisegepäck bereicherten. Die Publizisten hatten für die orientierungslose Leserschaft ganze Reiserouten ausgearbeitet, wie Japan in einem vorgegebenen Zeitraum möglichst effizient besichtigt werden könnte. Herbert Jost betonte, dass in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandene Genre des Reiseführers hätte einerseits den reiselustigen, aber unerfahrenen Bürger durch die Sondierung von Sehenswürdigkeiten und Reisewegen unterstützt, aber zeitgleich einen Besichtigungszwang initiiert, der die Entindividualisierung der Reise einleitete.¹⁴ Eine entsprechende Schematisierung der Reisewege kann auch für Japan festgestellt werden. „The Tokio Guide“ von William Elliot Griffis (1843–1928) aus dem Jahr 1873 war einer der frühesten Ratgeber. 1881 erweiterten der britische Diplomat Ernest Mason Satow (1843–1929) und A. G. S. Hawes (n. a.) die Publikation Griffis' nach dem Konzept der beliebten Reiseführer John Murrays (1808–1892).¹⁵ Ihr „Handbook for Travellers in Central & Northern Japan“ war ein Reiseführer für

„[...] Tôkiô, Kiôto, Ôzaka, and other cities; the most interesting parts of the main island between Kôbe and Awomori [Aomori], with ascents of the principal mountains, and descriptions of temples, historical notes and legends.“¹⁶

Dieser Guide thematisierte nahezu alle Ausflugsziele, die euroamerikanische Touristen in den kommenden Jahrzehnten besuchten.¹⁷ Zu den „most interesting parts“ zählten Enoshima, Hakone, Ise, Kamakura, Nagoya, Nara, Nikkô, Yokohama und der Berg

¹⁴ Vgl. Jost, Herbert, in: Brenner (Hg.) 1989, S. 492.

¹⁵ 1836 verfasste der britische Verleger John Murray das erste „Handbook for Travellers“. Es entstand ein handliches Buch mit praktischen Hinweisen und Ratschlägen für den modernen Reisenden. Mit dem Aufkommen des Tourismus hatte sich derzeit eine neue Form des Reisens formiert – Murrays Handbuch traf den Nerv der Zeit und wurde zu einem großen Erfolg, womit der Grundstein für eine ganze Reihe von Reisehandbüchern aus dem Verlag Murrays gelegt worden war.

¹⁶ Satow, Ernest Mason / Hawes, A. G. S. 1881, Titelblatt.

¹⁷ Und selbst heute unterscheiden sich die touristischen Ziele nicht wesentlich von den Sehenswürdigkeiten der Meiji-Zeit, sondern werden lediglich ergänzt um Sightseeing Spots des modernen Japans.

Fuji. Viele Ausflugsziele waren bereits vor der Meiji-Zeit berühmte und von japanischen Pilgern vielbesuchte Orte (*meisho*).¹⁸

In Murrays „Handbook for Travellers in Japan“, das schließlich 1889 von Basil Hall Chamberlain (1850–1935)¹⁹ und W. B. Mason (n. a.) verfasst und in mehreren Auflagen überarbeitet wurde,²⁰ stellen die Autoren eine idealtypische Reiseroute von einem Monat zusammen, wie sie in ähnlicher Form von vielen Besuchern unternommen wurde: Der gewöhnliche touristische Japanaufenthalt betrug derzeit drei bis vier Wochen und wurde vorzugsweise während der Kirschblüte unternommen.²¹

Murrays Reiseweg startete in Yokohama und Tôkyô und führte die Reisenden von der Tempelstadt Kamakura zu der Halbinsel Enoshima (Abb. 22). Von hier aus wurde ein Abstecher nach Hakone und zum Berg Fuji unternommen. Mit der Tôkaidô-Eisenbahnlinie führen die Ausländer weiter nach Nagoya und zu der alten Kaiserstadt Kyôto mit einem Besuch des Biwa-Sees. Anschließend folgten Nara und Kôbe. Von Kôbe aus reiste man per Dampfschiff wieder zurück nach Yokohama, um von dort aus Nikkô mit seinen Tempeln und Schreinen zu erkunden. Auf dem Rückweg nach Tôkyô folgten weitere Zwischenstationen in Ikao, Kusatsu und Karuizawa. In der Regel hielten sich die Touristen für ein bis zwei Tage an einem der Orte auf, bevor die Reise fortgesetzt wurde.²² Abhängig von der Erwartungshaltung der Reisenden konnte die Route angepasst werden, denn:

„Travellers' tastes differ widely. Some come to study a unique civilisation, some come in search of health, some to climb volcanoes, others to investigate a special art or industry.“²³

Neben den praktischen Vorschlägen zur Reisegestaltung enthielt der Führer Artikel zu Geschichte und Religion sowie eine Auflistung der Götter und der berühmten Persönlichkeiten Japans, sodass die Touristen, im Gegensatz zu den frühen Reisenden

¹⁸ Während der Edo-Zeit (1603–1868), die geprägt war von einer langen Friedensphase und dem wirtschaftlichen Aufschwung niedrigerer Gesellschaftsschichten, prosperierte der inländische Reiseverkehr in Japan. Dabei wurde die Pilgerreise immer mehr zur Vergnügungsreise. Siehe dazu: Traganou, Jilly 2006.

¹⁹ Der Brite Chamberlain lebte seit 1873 für mehrere Jahre in Japan, wo er als Professor für Japanische Sprache an der Kaiserlichen Universität in Tôkyô lehrte. 1890 verfasste er das populäre Werk „Things Japanese“, in deutscher Übersetzung „ABC der japanischen Kultur“. Die Publikation war wie eine alphabetisch sortierte Enzyklopädie aufgebaut – von A wie Abacus bis Z wie Zoology.

²⁰ Konkurrenz erhielt die Publikation im deutschsprachigen Raum lediglich durch den Reiseführer Karl Baedekers.

²¹ Siehe dazu: Schmidhofer, Claudia 2010, S. 32.

²² Vgl. Chamberlain, Basil Hall / Mason, W. B. 1907, S. 89.

²³ Chamberlain, Basil Hall / Mason, W. B. 1907, S. 11.

der 1860er- und 1870er-Jahre, theoretisch über ein Basiswissen vom Reiseland verfügten.²⁴

Murrays „Handbook“ gehörte zu den populärsten Japanreiseführern, seine Tipps und Empfehlungen spiegeln den damaligen Japantourismus wider. So lassen sich die erwähnten Ausflugsziele in zahlreichen Reisebeschreibungen der Globetrotter wiederfinden. Die Berichte dienten wiederum anderen reisefreudigen Ausländern zur Vorbereitung ihres Japanaufenthaltes.²⁵

Der größere Anteil der Leserschaft wurde jedoch unter den Daheimgebliebenen generiert, die ihre Reise gedanklich durch Zeit und Raum antraten, ohne dabei das eigene, sichere Umfeld verlassen zu müssen. Der „Armchair traveller“ erwartete von der Lektüre einerseits neue Erkenntnisse und authentische Einblicke über das ihm fremde Land und wollte andererseits einen spannenden und ereignisreichen Bericht lesen.²⁶ Wenn die Erwartungshaltung der Adressaten nicht mit den realen Reiseerlebnissen korrelierten, wurden die Reiseberichte an das Publikum „angepasst“ – außergewöhnliche Ereignisse betont oder ausgeschmückt, während triviale Momente ausgespart wurden. Zudem führte die subjektive Sichtweise der Autoren dazu, dass ihre Reisepublikationen selten ein objektives Bild über Japan vermitteln.²⁷

Dennoch – oder gerade weil viele Reiseschriftsteller das Sehnsuchtsbild der Japanenthusiasten aufrechterhalten wollten – produzierte der Buchmarkt im 19. und frühen 20. Jahrhundert eine kaum zu überblickende Anzahl von Japanbeschreibungen.²⁸

Bereits in den frühen 1870er-Jahren stellte Alexander Freiherr von Hübner (1811–1892), der Japan 1871 besuchte, fest:

„Die Eindrücke des Ankommenden sind in den letzten zwölf Jahren unzählige Male geschildert worden. Englische, französische, deutsche Revuen haben mehr oder minder stark gefärbte Beschreibungen geliefert. Jeder französischer Proviantkommissär oder Seekadet [sic] an Bord der hier stationirenden [sic] Kriegsschiffe hält sich für

²⁴ Siehe dazu: Guth, Christine M. E. 2004, S. 198.

²⁵ Ernst von Hesse-Wartegg dachte beispielsweise, dass sein Reisebericht „[...] zur allgemeinen Belehrung und Unterhaltung, dem Geschäftsmann zum Nutzen, dem Touristen zu Führung dienen wird.“ Hesse-Wartegg, Ernst von 1900, Vorwort.

²⁶ Während der Reisebericht bis in das ausgehende 18. Jahrhundert authentische Informationen vermitteln sollte, wurde seine literarische Qualität im 19. Jahrhundert immer bedeutsamer. Vgl. Brenner, Peter J. 1990, S. 1.

²⁷ Paradoxerweise widmeten sich die Reiseschriftsteller immer den gleichen, bereits bekannten Themen. Im Resultat entstand, so Thomas Pekar, kein individueller Reisebericht, vielmehr arbeiteten sich die Autoren an den bekannten Japan-Topoi ab. Vgl. Pekar, Thomas 2003, S. 97.

²⁸ Siehe dazu: Schmidhofer, Claudia 2010; Hadamitzky, Wolfgang / Rudat-Kocks, Marianne 1990–2011.

verpflichtet im offiziellen Blatte seines Departements einen Artikel zu liefern; deßgleichen englische Officiere und Beamte.“²⁹

Joseph Lauterer fühlte sich 31 Jahre später sogar zur Rechtfertigung seines Japanberichts genötigt.

„Sicherlich bedarf es einer großen Entschuldigung, wenn man ein neues Buch über Japan verfasst. Es sind ihrer gar viele, und Eulen nach Athen tragen ist ebenfalls nutzlos. Aber wer vorliegende Arbeit durchblättert, wird sie nicht unbefriedigt auf die Seite legen.“³⁰

Im Zuge der Reisevorbereitungen wurden die Globetrotter bereits mit einem imaginativen Japan-Bild konfrontiert. Die Berichte und Guides anderer Reisender schürten die Erwartungen und wirkten sich auf die eigene Reiseroute aus.

In diesem Zusammenhang müssen auch die Souvenir-Fotografien aus Japan berücksichtigt werden, die sich seit den späten 1860er-Jahren immer größerer Beliebtheit erfreuten und zu einem wichtigen Exportartikel wurden. Reiseschriftsteller wie Aimé Hubert (1819–1900) und Curt Netto (1847–1909) verwendeten die Lichtbilder zur Illustration ihrer Texte.³¹ In den 1920/30er-Jahren druckten deutsche illustrierte Zeitschriften Japan-Fotografien bereits zu Millionen ab.³² Doch schon viel früher, um 1848, einige Jahre vor der offiziellen Landesöffnung, gelangte die erste Daguerreotypie-Kamera nach Japan. In dieser Zeit entstanden einige experimentelle Lichtbildaufnahmen. 1864 eröffneten Felice Beato und Charles Wirgman schließlich ein professionelles Fotoatelier in Yokohama. Der große Erfolg der Fotografen rief schnell mehrere Nachahmer auf den Plan – in den 1880er-Jahren wurde der Markt dann von japanischen Fotografen dominiert. Da die Fotostudios vornehmlich in Yokohama angesiedelt waren, werden die Lichtbilder heute oft als *Yokohama shashin* (Yokohama-Fotografien) bezeichnet.³³

Beatos Studio hat große Bedeutung für die Genese der Souvenir-Fotografie, da er die Standards für nachfolgende Fotografen bezüglich der technischen und gestalterischen Umsetzung setzte. Seine Fotografien, die Art und Weise, wie er das Land und seine

²⁹ Hübner, Alexander Freiherr von 1875 (nach der französischen Ausgabe von 1873), S. 1 f.

³⁰ Lauterer, Joseph 1902, Vorrede.

³¹ Humbert, Aimé: *Le Japon illustré*, Paris 1870; Netto, Curt: *Papierschmetterlinge aus Japan*, Leipzig 1888.

³² Vgl. Mehl, Heinrich, in: Mehl / Meyer (Hg.) 1994, S. 29.

³³ Mio Wakita gab zu bedenken, dass die Terminologie *Yokohama Shashin* problematisch sei, da der Name lediglich auf die Produktionsstelle der Fotografien verweise. Dabei handele es sich jedoch vielmehr um im Studio inszenierte Fotografien für den euroamerikanischen Markt. Zudem habe der Begriff eine negative Konnotation erfahren aufgrund des artifiziellen Charakters der Lichtbilder. Vgl. Wakita, Mio 2013, S. 19.

Bevölkerung darstellte, prägte den Blick vieler euroamerikanischer Rezipienten auf Japan. Beispielsweise unterteilte Beato seine Bilder in „Landschaften“ und „Typen“ im Sinne einer europäischen Taxonomie. Es ging also darum, Japan aus der eigenen Perspektive zu erfassen und einzuteilen. Thematisch, kompositorisch sowie stilistisch wurden die Fotografien von den Ukiyo-e-Holzschnitten inspiriert. Handwerker, die zuvor in der Farbholzdruck-Produktion involviert waren, kolorierten nun Schwarz-Weiß-Fotografien, wodurch das Medium eine ästhetische Aufwertung erfuhr.

Die künstlich inszenierten, schablonierten Fotoaufnahmen förderten naturgemäß die Herausbildung von stereotypen Vorstellungen; Touristen erwarben bereits vor ihrer Rundreise die Fotografien, um sich einen Überblick über die Sehenswürdigkeiten zu verschaffen, welche sie vor Ort besichtigen wollten.³⁴ Esther Ruelfs resümierte, dass die frühen Fotografien bis heute das wiedergeben, was im euroamerikanischen Kulturraum als „typisch japanisch“ gilt.³⁵ Andererseits waren die Fotografien von Beginn an gezielt für ein euroamerikanisches Publikum angefertigt worden, sodass sie mit den Japan-Klischees und Sehnsuchtsbildern der Adressaten spielten.

Die genannten Prozesse im Fremdenverkehrswesen tangierten die Wahrnehmung des touristischen Reisenden merklich – Japan wurde konsumierbar gemacht. Mit dem Aufkommen des Tourismus hatte die Japanreise ihren Charakter als Abenteuer- oder Expeditionsreise verloren.

Trotz der Uniformierung der Sightseeing-Spots nahmen die Ausländer Japan heterogen wahr, abhängig von Geschlecht, Alter, der Zugehörigkeit zu einer Gesellschaftsschicht, den monetären Möglichkeiten und der Reisezeit. Der Japanaufenthalt wurde in einer Gruppe oder von Einzelpersonen bestritten, konnte wenige Tage oder einen langen Zeitraum umfassen. Zudem verlief die Vorbereitungsphase unterschiedlich, einschließlich der vor der Reise erworbenen Kenntnisse über das Zielland.³⁶

Daher werden auch die Künstlerreisen, die im Fokus der vorliegenden Arbeit stehen, unter Berücksichtigung ihrer Rahmenbedingungen analysiert. Denn die Begegnung mit

³⁴ Vgl. Wakita, Mio 2013, S. 30.

³⁵ Vgl. Ruelfs, Esther 2017, o. S.

³⁶ Schon Curt Netto (1847–1909), der lange Zeit in Japan als ausländischer Spezialist für Metallurgie lebte, klassifizierte die Reisenden in verschiedene Typen. Laut Netto möchte der *Globetrotter communis* viel sehen, aber kostengünstig reisen; der *Globetrotter scientificus* übt sich in wissenschaftlicher Betätigung; der *Globetrotter elegans* reist mit Empfehlungsschreiben der Regierung und wird in Gesandtschaften untergebracht; der *Globetrotter independens* bereist Japan gar mit eigener Dampfyacht und mitsamt seiner Familie; hinter dem *Globetrotter princeps* verbirgt sich ein hochgestellter Würdenträger; der *Globetrotter desperatus* versucht sein Glück in Japan, findet jedoch keine Anstellung und muss wieder abreisen; der *Globetrotter dolosus* flüchtet vor der einheimischen Polizei nach Japan; der *Globetrotter locustus* reist in Schwärmen um die ganze Welt und der *Globetrotter amabilis* entpuppt sich als gern gesehener Gast, der in Erinnerung gehalten wird. Netto, Curt 1888, S. 213 ff.

einer anderen Kultur, die Art und Weise, wie diese betrachtet (*gazed*) wurde, war abhängig von den gesellschaftlichen und sozialen Voraussetzungen. John Urry und Jonas Larsen merkten dazu an:

„Just like language, one’s eyes are socio-culturally framed and there are various ‘ways of seeing’. [...] People gaze upon the world through a particular filter of ideas, skills, desires and expectations, framed by social class, gender, nationality, age and education. Gazing is a performance that orders, shapes and classifies, rather than reflects the world.“³⁷

In den folgenden Ausführungen wird der Versuch unternommen, die Japanreisen hinsichtlich ihrer spezifischen Umstände zu kategorisieren, um die Merkmale der verschiedenen Typen von Reisenden zu verdeutlichen.

Die Klassifizierung darf jedoch nicht als „geschlossen“ verstanden werden. Die Charakteristika überlagern sich, sie greifen ineinander über. Das bedeutet beispielsweise, dass der Bildungsreisende Japan bisweilen durch die Brille des Touristen betrachtete und erlebte und umgekehrt der touristische Reisende sich durchaus auch weiterbilden konnte.

2.2 Der Expeditionsmaler Wilhelm Heine

Wilhelm Heine gehörte zu einem Personenkreis von Abenteurern, die Japan noch vor offizieller Beendigung der staatlichen Isolation erlebten. Seine Reise an Bord der US-amerikanischen Flotte Commodore Matthew C. Perrys (1794–1858) war daher ein riskantes Unterfangen; letztlich konnten die Amerikaner nur mutmaßen, wie sie von Japans Machthabern empfangen werden würden. Frühere Versuche der Kolonialmächte, die darauf abzielten, den Inselstaat für den Handel zu öffnen, waren bereits gescheitert.³⁸ Japans Lage war prädestiniert dafür, dort einen Handelsstützpunkt einzurichten, sodass die Causa von der amerikanischen Regierung mit Nachdruck vorangetrieben wurde. Aus Erfahrung der letzten gescheiterten Versuche setzte sich die Mannschaft der Perry-Expedition vornehmlich aus Angehörigen der U.S. Navy zusammen und nur wenige Wissenschaftler wurden an Bord geduldet. Dennoch sollten die Ereignisse dokumentiert werden. So begleiteten der Daguerreotypist Eliphalet M.

³⁷ Urry, John / Larsen, Jonas 2011, S. 14.

³⁸ Zuletzt waren die Amerikaner Commander James Biddle (1783–1848) 1846 und Kapitän James Glynn (1800–1871) 1849 bei dem Versuch, Verhandlungen mit Japan durchzuführen, gescheitert.

Brown (1816–1906) und der deutsche Landschaftsmaler Wilhelm Heine die Mission, letzterer als *Master's-mate*.³⁹ Zwar zählte Heine zu Reisebeginn gerade mal 25 Jahre, doch konnte er bereits Erfahrungen auf dem Gebiet der Expeditionsreise nachweisen. 1851/52 hatte er Lateinamerika im Auftrag des Archäologen Ephraim G. Squier (1821–1888) bereist. In dieser Zeit fertigte Heine Zeichnungen, Natur-Proben und einen Erfahrungsbericht⁴⁰ an „[...] aus Liebe zur Kunst und aus Freude an wissenschaftlichen Forschungen“⁴¹.

Die Verquickung von Wissenschaft und künstlerischer Betätigung hatte in der Forschungsreise einen festen Platz gefunden, mussten doch die Beobachtungen dokumentiert und für die Nachwelt aufbereitet werden.⁴² Die wissenschaftlich motivierte Expedition stellte ein relativ neues Phänomen in der Menschheitsgeschichte dar; sie etablierte sich im 18. Jahrhundert vor dem Hintergrund des Imperialismus sowie dem Geist der Aufklärung. Im Laufe der Zeit wurden die Entdeckungs- und Forschungsreisen zunehmend mit nationalem Prestige verbunden, wodurch das auf der Expedition gesammelte Wissen den im Konkurrenzkampf zueinander stehenden imperialen Rivalen gewissermaßen als Waffe diente.⁴³ Aus diesem Grund wurde bei der Organisation solcher Unternehmungen nichts dem Zufall überlassen; detaillierte Vorbereitungen unter Einbezug der Expertise unterschiedlichster Fachleute sollten den Erfolg der kostspieligen Reisen garantieren.

Doch bereits vor dem 18. Jahrhundert hatten singulär Unternehmungen stattgefunden, die auch von Künstlern begleitet wurden. Zwischen 1637 und 1644 bemühte sich Graf Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604–1679) um die Kolonialisierung der brasilianischen Küste und sandte hierfür Wissenschaftler und Künstler aus. Zahlreiche Ölgemälde der Maler Frans Post (1612–1680), Albert Eckhout (um 1607–1665) und Zacharias Wagner (1614–1668) gehen auf die Unternehmung zurück; ihre Bildnisse erlangten Bekanntheit und wurden noch von Alexander von Humboldt (1769–1859) besprochen. Ebenso begeisterte sich Humboldt für William Hodges (1744–1797)

³⁹ Heine berichtet, dass die Expedition einen reinen militärischen Charakter hatte. Um an der Reise teilnehmen zu dürfen, wurde Heine zum *Master's mate* ernannt. Damit unterstand er dem Befehl des Masters, wurde jedoch bald vom Dienst auf dem Schiff befreit, sodass er seiner Beschäftigung als Maler nachgehen konnte. Vgl. Heine, Wilhelm 1856, Bd. 1, S. 5 f.

⁴⁰ 1853 erschien Heines Werk „Wandbilder aus Central-Amerika“ in Leipzig, 1857 in einer zweiten Auflage. Der Erfolg des Werkes beruhte auf dem unterhaltsamen Schreibstil Heines und weniger auf dem wissenschaftlichen Anspruch des Werkes. Ein Rezensent der Zeitschrift *The Athenaeum* kritisierte, die Publikation würde keine neuen Erkenntnisse liefern. „We hope that Herr Heine paints better with the pencil than with the pen.“ O. A., in: *The Athenaeum* 1854, S. 1265.

⁴¹ Heine, Wilhelm 1857, S. 45.

⁴² Vgl. Rhein, Karin 2003, S. 23.

⁴³ Vgl. Osterhammel, Jürgen 2010, S. 113.

Gemälde, welcher James Cooks (1728–1779) zweite Forschungsreise (1772–1775) in die Südsee begleitete und malerisch dokumentierte.

Zu den bedeutsamsten Forschungsreisenden gehört sicherlich Alexander von Humboldt selbst, der durch seine Expedition in die unwegsamen Tropen Zentralamerikas (1799–1804) Berühmtheit erlangte. So mancher Maler⁴⁴ hatte die Anregungen Humboldts aufgegriffen und reiste nun mit „enzyklopädischem Forscherdrang“⁴⁵ in die Ferne, um das Gesehene bleibend festzuhalten – Pablo Diener sieht in Humboldt gar den Begründer des Genres „Reisekunst“ für die Zeit des 19. Jahrhunderts.⁴⁶

Humboldt ermutigte die reisenden Maler zur präzisen Wiedergabe der Vegetation; die mannigfaltige Pflanzenwelt hätte einen entscheidenden Anteil an der Physiognomie von Landschaften, so Humboldt.⁴⁷ Ihre Arbeiten sollten einen Beitrag zur Naturwissenschaft leisten und die Landschaftsmalerei in Europa zeitgleich „[...] zu einer neuen, nie gesehenen Herrlichkeit erblühen [...]“⁴⁸ lassen. Die in der Natur angefertigten Studien sollten im Atelier zu einem Gemälde verdichtet werden, da die Zeichnungen allein nicht als eigenständige Kunstwerke betrachtet wurden.

Wie viele Reisekünstler stand auch Wilhelm Heine in Kontakt zu Humboldt.⁴⁹ Ihm widmete er den Reisebericht seiner ersten Japanexpedition. Im Prolog der Publikation ließ Heine ein Antwortschreiben des großen Naturforschers abdrucken. Hier lobte Humboldt den landschaftlichen Charakter von Heines Japanbildern sowie die Darstellung der „Gesichtszüge von so sonderbar gebildeten Stämmen“.⁵⁰

Humboldts ästhetisch-wissenschaftliches Verständnis prägte Heines Vorstellung dahingehend, wie er seinen Aufgabenbereich an Bord der Expedition selbst definierte. So betätigte sich Heine nicht nur als Maler, sondern auch als wissenschaftlicher Dilettant, er beteiligte sich an Messungen, zeichnete Karten und präparierte Tiere. Zudem hatte er vor Reisebeginn Kontakt zum Japankenner Philipp Franz von Siebold aufgenommen, um sich bestmöglich auf die Fahrt vorzubereiten,⁵¹ und für die Niederschrift seines Reiseberichts Arbeiten von Wassili M. Golowin (1776–1831),

⁴⁴ Dazu gehörten Ferdinand Bellermann (1814–1889), Albert Berg (1825–1884), Eduard Hildebrandt (1817–1868) und Johann Moritz Rugendas (1802–1858).

⁴⁵ Ausst.-Kat. Berlin 2009, S. 17.

⁴⁶ Vgl. Diener, Pablo, in: Ausst.-Kat. Berlin/Bonn 1999, S. 137.

⁴⁷ Demnach kann die Welt erst in ihrer Gesamtheit verstanden werden, wenn die einzelnen Naturphänomene, die Pflanzen, analysiert werden. Vgl. Humboldt, Alexander von / Bonpland, Aimé 1807.

⁴⁸ Humboldt, Alexander von 1847, S. 86.

⁴⁹ Siehe dazu: Hirner, Andrea 2009, S. 34.

⁵⁰ Heine, Wilhelm 1856, Prolog.

⁵¹ Zwischen Heine und Siebold kam es jedoch zu einem Zerwürfnis; die Umstände beschrieb Hirner ausführlich in ihrer Heine-Biografie. Siehe dazu: Hirner, Andrea 2009, S. 74.

Engelbert Kaempfer, Julius Heinrich Klaproth (1783–1835), Germain. F. Meylan (1785–1831), Isaac Titsingh (1745–1812) und weiteren zurate gezogen.⁵² Im Fokus der Publikation „Reise um die Erde“ stehen dennoch Heines persönliche Reiseschilderungen, selbst wenn er dem Werk einen wissenschaftlich motivierten Anhang beifügte. Der Bericht vermittelt dem Leser ein lebhaftes Bild vom ereignisreichen Reiseverlauf der Perry-Expedition.

Nach mehr als einem halben Jahr Reisezeit mitsamt Zwischenstationen in Madeira, St. Helena, Kapstadt, Mauritius, Ceylon, Singapur, Hongkong, Kanton, Macao, den Ryûkyû- und den Bonin-Inseln erreichte die amerikanische Flotte am 08. Juli 1853 die Bucht von Edo. Schon bald erfolgte das erste mit Aufregung erwartete Zusammentreffen mit den Japanern. Die angespannte Atmosphäre beider Lager verdeutlichte Heine in der Lithografie „Passing the Rubicon“ (Abb. 23). Um die Bucht zu vermessen und auch die Reaktion der Japaner auszutesten, hatten sich einige amerikanische Beiboote der japanischen Bucht gefährlich genähert; unter der Besatzung befand sich Wilhelm Heine. Das Boot im Zentrum der Darstellung, vollbesetzt mit bewaffneten Marinesoldaten und ausgestattet mit amerikanischer Flagge sowie weißer Friedensfahne, wird von japanischen Booten umringt. Die Krieger in den Schiffen erheben Lanzen (*yari*) gegen die Eindringlinge.

Einige Tage darauf hatte sich die Situation etwas entspannt, sodass erste Unterredungen auf japanischem Boden stattfinden konnten, bei denen Perry das Forderungsschreiben seines Präsidenten überreichte. Es ist nicht klar, inwiefern Heine berechtigt war, den Verhandlungen beizuwohnen. Die primäre Aufgabe des Künstlers bestand in der Dokumentation der Ereignisse, sodass ihm gemeinhin ein exklusiverer Zugang bei Zusammentreffen gewährt wurde, als einem *Master's mate* zustand. Einerseits profitierte der Expeditionsmaler durch seine Stellung von diesen Privilegien, andererseits wurde die künstlerische Freiheit eingeschränkt. Schließlich sollte der Maler repräsentative Darstellungen bedeutsamer Ereignisse liefern, die dem offiziellen Expeditionsbericht zur Illustration dienten.

Nach dem Überreichen des präsidentalen Briefes wurde den japanischen Machthabern eine mehrmonatige Bedenkzeit eingeräumt. Im Februar wurden die Verhandlungen fortgesetzt; sie mündeten in der Unterzeichnung des *Vertrages von Kanagawa* (31. März 1854). Dieser besiegelte die Öffnung der Häfen von Shimoda und Hakodate für den Handel mit den Amerikanern. Während der mehrwöchigen Gespräche durfte Heine

⁵² Vgl. Heine, Wilhelm 1856, 2. Bd., S. 256, 272.

mit den Verhandlungsführern das Schiff verlassen und nahm an einigen Unterredungen teil. Auch wohnte er dem feierlichen Bankett auf dem Flaggschiff zu Ehren der neuen Vertragspartner bei, wie eine Skizze zeigt.⁵³ In der Folgezeit inspizierten die Amerikaner das neue Territorium der geöffneten Häfen. In Shimoda und Hakodate traf Heine auf Einheimische und erkundete das Leben in den Kleinstädten mit seinen Läden, Tempeln und Badehäusern. Hierbei entstanden Skizzen und einige Daguerreotypien; auch fand Heine die Gelegenheit, seine ornithologische Sammlung zu erweitern.

Im Juli 1854 verließ die amerikanische Flotte Japan, was Heine zum Anlass nahm, den Verlauf der Expedition zu reflektieren. Sein Resümee fällt überaus positiv aus: Commodore Perry, der von Heine hochgeschätzt wurde, seien alle Ziele der Expedition friedvoll geglückt, dank „seiner Festigkeit und gleichzeitigen Mäßigkeit“⁵⁴. Kritik angesichts des martialischen Eingriffs in die politischen Verhältnisse souveräner Länder wurde ebenso wenig geäußert wie der Umstand erwähnt, dass die Amerikaner fälschlicherweise mit dem Shôgun statt mit dem Kaiser verhandelt hatten – mit dem Resultat, fortan in Japan zwei unbedeutende Häfen ansteuern zu dürfen.⁵⁵ Trotz des patriotischen Resümees – 1855 wurde Heine sogar amerikanischer Staatsbürger – hatte der Maler sein deutsches Heimatland nicht vergessen. So bedauerte er, die Reise „nicht unter der Flagge Deutschlands“⁵⁶ unternommen zu haben.

Die preußische Regierung hatte die Geschehnisse in Ostasien interessiert verfolgt und 1859 erste Pläne geschmiedet, einen Freundschafts- und Handelsvertrag mit Japan auszuhandeln. Zu dieser Zeit hielt Wilhelm Heine, der den Deutschen durch seine Japanberichte nicht mehr unbekannt war,⁵⁷ vor der *Geographischen Gesellschaft zu Berlin* einen Vortrag über „China und Japan, das östliche Asien und der Welthandel“⁵⁸. Hier betonte Heine selbstbewusst die Notwendigkeit einer preußischen Expedition für die deutsche Wissenschaft und verwies auf Kaempfer, Thunberg und Siebold, denn „[...] wer hat wohl gerechtere Ansprüche darauf als der Deutsche?“⁵⁹.

⁵³ Vgl. Hawks, Francis L. 1856, Bd. 1, S. 216 f.

⁵⁴ Heine, Wilhelm 1856, Bd. 2, S. 80.

⁵⁵ Gewiss markierte der *Vertrag von Kanagawa* einen Wendepunkt in der Geschichte Japans, da der Vertrag bald „nachgebessert“ wurde und er weitere Abkommen mit Großbritannien, Frankreich, Russland, den Niederlanden, Portugal, Preußen und Österreich-Ungarn initiierte.

⁵⁶ Heine, Wilhelm 1858/59, Bd.1, Vorwort, S. X.

⁵⁷ 1856 verlieh die preußische Regierung Heine den Roten-Adler-Orden vierter Klasse. Vgl. Hirner, Andrea 2009, 73 f.

⁵⁸ Der Vortrag wurde am 07. Mai 1859 in Berlin gehalten und in: Heine, Wilhelm 1864, Bd. 2, S. 275 ff. abgedruckt.

⁵⁹ Heine, Wilhelm 1864, Bd. 2., S. 292.

Und tatsächlich wurden 1860 preußische Schiffe unter Leitung des Grafen Friedrich zu Eulenburg (1815–1881) nach Japan entsandt und von Biologen, Geografen, Botanikern, Fotografen und Künstlern begleitet. Auf diese Weise konnten die imperialen Expansionsbestrebungen praktikabel mit dem Bedürfnis nach Sammlung neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse verbunden werden. Zu den Fachleuten auf der Reise gehörten Wilhelm Heine und der Landschaftsmaler Albert Berg (1825–1884).⁶⁰ Berg sollte der Expedition als Historiograf und Maler dienen, Heine als Zeichner und Oberaufseher über den Fotografen Carl Bismarck (1839–1879).⁶¹ Da die Maler unterschiedliche künstlerische Ausdrucks- und Arbeitsweisen verfolgten und in gewisser Konkurrenz zueinander standen, mieden sie den Kontakt untereinander.⁶²

Auf der langen Fahrt betätigte sich Wilhelm Heine alten Gewohnheiten folgend abermals als Reiseschriftsteller.⁶³ Über den 07. September 1860 schilderte er, wie er endlich wieder „die ganze schöne Form des Fuji-Yama“ erblicken durfte.⁶⁴ Kurz darauf betrat Heine zum ersten Mal Edo, was den Amerikanern noch einige Jahre zuvor versagt worden war. Hier bezogen die Preußen ihr Gästehaus in Akabane; Heine und Bismarck logierten in eigenen Zimmern, ein weiteres Zimmer stand ihnen für die Entwicklung von Fotografien zur Verfügung. Dem technischen Abbildungsverfahren wurde eine wichtige Funktion für die Dokumentation der Expedition zugeschrieben, sodass John Wilson (n. a), ein amerikanischer Fotograf aus Yokohama, sowie der Mechaniker August Sachtler (1838/39–1873)⁶⁵ zusätzlich für die Anfertigung von Lichtbildern engagiert wurden. Wenn das Wetter es erlaubte, unternahmen die Fotografen Tagesausflüge in die Umgebung. Hierbei wurden sie von *yakunin* begleitet, die für ihren Schutz sorgten und Träger organisierten, jedoch auch die Ausländer davon abhielten, unerlaubtes Terrain zu betreten oder abzulichten.

Die Fotoaufnahmen benötigten viel Zeit, sodass Heine bedauernd schrieb:

⁶⁰ Die Mission verfolgte neben politischen und merkantilen Zielen einen wissenschaftlichen Auftrag und unterschied sich dadurch von der Perry-Expedition. Die preußische Regierung forcierte den Ausbau der Wissenschaft und wurde hierbei von Alexander von Humboldt beraten. Dieser befürwortete die Entsendung einer preußischen Expedition nach Japan, verstarb jedoch noch vor dessen offizieller Genehmigung. In Humboldt fand Heine einen bedeutenden Fürsprecher, sodass der Maler auch aufgrund seines Kontaktes zu Humboldt an Bord der preußischen Expedition aufgenommen wurde.

⁶¹ Vgl. Hirner, Andrea 2009, S. 98.

⁶² Vgl. dazu: Dobson, Sebastian, in: Dobson / Saaler (Hg.) 2012a, S. 125 ff.

⁶³ Heine verfasste Zeitungsartikel für die *Kölnische Allgemeine*, die *Augsburger Allgemeine* und die *Leipziger Illustrierte Zeitung*. 1864 erschien Heines zweibändiger Reisebericht „Eine Weltreise um die nördliche Hemisphäre“.

⁶⁴ Heine, Wilhelm 1864, Bd. 1, S. 194.

⁶⁵ Sachtler betreute die technischen Geräte der Firma Siemens & Halske, die der japanischen Regierung als Präsente übergeben werden sollten.

„Meine eigene Arbeit führt mich weit von der Sphäre der Kunst hinweg. Ich halte es für meine Pflicht Land und Leute in der möglichst umfassenden Weise anschaulich zu machen, und da sind dann freilich viele Gegenstände abzubilden die dem Künstler nur einen mageren Eindruck geben. Auch halte ich es für zweckmäßig einen großen Theil [sic] der Abbildungen durch die Herren Photographen aufnehmen zu lassen, um so eine möglichste Genauigkeit des Vorbildes zu erzielen.“⁶⁶

Schon bald war klar, dass die Verhandlungen zwischen den Preußen und den Japanern schwierig und langwierig werden sollten; erst am 24. Januar 1861 wurde der Preußisch-Japanische Freundschafts-, Handels- und Schifffahrtsvertrag unterzeichnet.⁶⁷ Während der Monate des Wartens konnte Heine sich seinen Studien widmen. Im Gegensatz zur ersten Reise erkundete der Maler diesmal eine japanische Großstadt, die mehr bot als die beschaulichen Orte Shimoda und Hakodate. Interessiert beobachtete er das Treiben der Stadt, besuchte und visualisierte die berühmte Brücke Nihonbashi, die großen Tempelanlagen, wie den Atagoyama, den Gohyaku Rakan-ji und Sensô-ji Tempel, und den Tomioka Hachiman Schrein. Zudem unternahm der Künstler Exkursionen in die Umgebung Edos, nach Shinagawa, Ôji, Ikegami und Kanagawa. In den Tee- und Wirtshäusern trat er mit Einheimischen in Kontakt.

Zwar berichtete Wilhelm Heine von vielen friedvollen Begegnungen, dennoch war die Reise nach Japan nach wie vor mit Gefahren verbunden, was die Preußen schon vor dem Erreichen der Insel zu spüren bekamen. Während des Einlaufens in die Bucht von Edo gerieten die Expeditionsschiffe in einen Taifun, wobei der Schoner *Frauenlob* mitsamt seiner Mannschaft versank. Im Januar 1861 ermordeten antiwestliche, herrenlose Samurai (*rônin*) den jungen Dolmetscher Hendrick Heusken (1832–1861), der im Dienst des amerikanischen Konsuls Townsend Harris (1804–1878) stand und den Preußen für ihre Verhandlungen zur Seite gestellt wurde.⁶⁸

Auch kam es zu Verstimmungen unter den Expeditionsteilnehmern, sodass Heine und August Sachtler die Expedition auf der Rückreise in Tientsin, China, verließen und wieder zurück nach Japan segelten, um von Yokohama aus die Heimfahrt nach San

⁶⁶ Brief Wilhelm Heine an Konsul J. H. W. Wagener (1782–1861) vom 06.12.1860, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Signatur HA, Autographen, Allgemeine Reihe, K.45, Heine, Wilhelm, 06.12.1860.

⁶⁷ Die innenpolitisch problematische Lage Japans sowie Unklarheiten über die Forderungen der Preußen verkomplizierten den Vertragsabschluss. Die Preußen sprachen stellvertretend für den gesamten Deutschen Zollverein und die Hansestädte. Die japanischen Machthaber, die kaum die politischen Verhältnisse in Deutschland überblicken konnten, weigerten sich folglich, einen Vertrag mit über 30 selbstständigen Staatsgebieten auszuhandeln.

⁶⁸ Heine schilderte die Ereignisse ausführlich in seinem Reisebericht. Er war mit dem Dolmetscher bekannt und eilte nach Verbreitung der Unglücksnachricht zu dem Verwundeten, der einige Stunden später verstarb. Vgl. Heine, Wilhelm 1864, Bd. 2, S. 42 ff.

Francisco anzutreten.⁶⁹ Der unplanmäßige Aufenthalt wurde zu weiteren Ausflügen und Studien genutzt, die Heine nun als „Privatperson“ unternahm. Dabei entstanden die wohl ersten Fotografien vom *Großen Buddha* (daibutsu) des Kōtoku-in Tempels (Abb. 24).⁷⁰ Die Monumentalplastik wurde alsbald zu einem Touristenmagnet und findet sich heute in unzähligen Zeichnungen und Fotografien wieder.

Während der ersten und zweiten Japanfahrt beschränkten sich Wilhelm Heines Reisemöglichkeiten auf ein begrenztes Gebiet. Dennoch fällt auf, dass Heine bereits zu jener Zeit Tempelanlagen und Landstriche besuchte, die später in den Japanreiseführern unter den bekannten Sehenswürdigkeiten aufgeführt wurden. Die Beschreibungen und Bilder der frühen Expeditionsfahrten wurden von den nachkommenden Reisenden aufgenommen, rezipiert, zur Reisevorbereitung genutzt und bildeten eine Quelle für all diejenigen, die interessiert die neuen Beziehungen zwischen der japanischen Bevölkerung und Akteuren des eigenen Kulturkreis verfolgten.

2.3 Die Reisebegleiter Franz Hohenberger / Karl Walser

Im Gegensatz zu Wilhelm Heine, der Japan im Rahmen von staatlich finanzierten Expeditionen besichtigte, die, von langer Hand geplant, überwiegend politischen und wirtschaftlichen Interessen dienten, bereisten Franz Hohenberger und Karl Walser Japan im Auftrag von Privatpersonen: Hohenberger begleitete den Kunstsammler Adolf Fischer als dessen „personifizierter Fotoapparat“⁷¹, während Walser mit dem Schriftsteller Bernhard Kellermann verreiste. Da die Reisegemeinschaften meist nur aus zwei Personen bestanden, konnten sie das Inselreich vergleichsweise agil durchqueren, Reiserouten an neue Gegebenheiten anpassen und individuelle Bedürfnisse berücksichtigen. Sie verfolgten keine diplomatischen Ziele und waren daher nicht unmittelbar abhängig von der Gunst politischer Machthaber. Dennoch erleichterten Kontakte und Empfehlungsschreiben das Reisen der Ausländer und erweiterten deren Handlungsspielräume. Franz Hohenberger reiste mit einem Empfehlungsschreiben des

⁶⁹ Die Leitung der Expedition bevorzugte Albert Berg in künstlerischen Belangen vor dem Zeichner Heine. Heines selbstbewusstes Auftreten hatte seinen Stand in der Expeditionsgemeinschaft nicht gerade verbessert: In einem offiziellen Bericht zweifelte Eulenburg Heines Nutzen an der Expedition an. Vgl. Dobson, Sebastian / Saaler, Sven (Hg.) 2012, S. 146 f. Heine wiederum schreibt in seinem Reisewerk brüskiert: „Einer Kritik über die Leistung der Expedition enthalte ich mich gänzlich [...]“ Heine, Wilhelm 1864, Vorwort, S. IX.

⁷⁰ Vgl. Hirner, Andrea 2009, S. 123. Zwar fertigten Heine und sein Begleiter vermutlich die ersten Fotografien des Buddhas an, doch wurden die Ansichten erst Jahre später publiziert. Bei Felice Beato konnten fotografische Aufnahmen des Buddhas bereits um 1863 erworben werden.

⁷¹ Pantzer, Peter, in: Ausst.-Kat. Wien 1990, S. 20.

Unternehmers Karl Wittgenstein (1847–1913).⁷² Frieda Fischer, die ihren Ehemann Adolf Fischer bei vielen Japanaufenthalten begleitete, schrieb in ihren Memoiren:

„Wer nicht mit schwerwiegenden japanischen Empfehlungen reist und wem gar die Zeit in Japan gemessen ist, dem kann es geschehen, daß er die bedeutendsten Kunstwerke, da sie gerade nicht ausgestellt sind, überhaupt nicht zu sehen bekommt.“⁷³

Das Japan, das Hohenberger 1895/96 und Walser 1908 bereisten, hatte sich seit der Zeit der Expeditionsreisen Heines grundlegend in politischer, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Hinsicht geändert.⁷⁴ Reisende konnten sich nun frei im Land bewegen. Seit 1899 mussten Ausländer nicht einmal mehr einen Reisepass mitführen.⁷⁵ Japan war zu einer sicheren Destination avanciert; es musste nicht mehr entdeckt und konnte fernab von gefährlichen Abenteuerreisen konsumiert werden.

Es war nicht ungewöhnlich, dass Privatpersonen in Begleitung von Malern wie Hohenberger und Walser reisten. 1874 hatte Josef Freiherr von Doblhoff-Dier (1844–1928), ein österreichischer Diplomat und Schriftsteller, Japan in Begleitung des Malers Julius Ritter von Blaas (1845–1922) erkundet.⁷⁶ 1876 bereiste der französische Industrielle und Forschungsreisende Émil Guimet (1836–1918) Ostasien gemeinsam mit dem Maler und Karikaturisten Félix Régamey (1844–1907).⁷⁷ Und 1886 hielten sich die Amerikaner Henry Adams (1838–1918), ein gut situerter Historiker aus der politisch bedeutsamen Adams-Familie, und John La Farge (1835–1910), ein vielseitig interessierter und gebildeter Künstler, zusammen in Japan auf.⁷⁸

Meist handelte es sich um wohlhabende Sammler, Mäzene und Abenteurer, die eine dokumentarische Visualisierung ihrer Reiseerlebnisse wünschten. Einige der Impressionen dienten nur der privaten Erinnerung. In einem weitaus größeren Maß unterstützten die individuell angefertigten Japanbilder Reiseberichte, Artikel und Vorträge der finanzkräftigen Reiseinitiatoren. Sie belebten deren Texte mit

⁷² Vgl. Brief Franz Hohenberger an eine Dame, Yokohama 28.03.1895, ÖNB, Handschriftensammlung, Autogr. 1292/27-1.

⁷³ Fischer, Frieda 1938, S. 43.

⁷⁴ Und selbst in der relativ kurzen Zeitspanne, welche zwischen der Reise Hohenbergers und der Walsers lag, hatte sich Japan verändert und emanzipierte sich zunehmend von dem direkten Vorbild europäischer und amerikanischer Nationen zugunsten eigener Selbstbestimmtheit und Unabhängigkeit.

⁷⁵ Vgl. Chamberlain, Basil Hall / Mason, W. B. 1907, S. 7.

⁷⁶ Josef von Doblhoff-Dier: Tagebuchblätter von einer Reise nach Ostasien 1873–1874, 3 Bde., Wien 1875/74, darin Illustrationen von Julius Ritter von Blaas.

⁷⁷ Émil Guimet: *Bonjour Kanagawa*, Paris, 1876, darin Illustrationen von Félix Régamey.

⁷⁸ La Farge hatte sich bereits vor der gemeinsamen Fahrt mit Japans Kunst und Kultur auseinandergesetzt; er sammelte japanische Farbholzschnitte, die er in Paris kennengelernt hatte und verarbeitete die gewonnen Anregungen künstlerisch weiter. Siehe dazu: Adams, Henry, in: *Ausst.-Kat. Washington/Pittsburgh/Boston 1987*, S. 11 ff.

atmosphärischen Stimmungen und präzisierten die schriftlichen Erläuterungen.⁷⁹ 1898 vertraute Adolf Fischer seinem Tagebuch an, dass eine Reisebeschreibung ohne Bilder heute ein Unding sei und niemanden interessiere.⁸⁰

Kenntnisse über die reisegemeinschaftlichen Erkundungsfahrten stammen heute primär aus den öffentlichen Berichten. In diesen Schilderungen wurden die Mitreisenden – Dolmetscher, Wegführer und assistierende Maler – oftmals ausgeblendet. Die Reiseerlebnisse wurden in der Regel aus der Perspektive des Ich-Erzählers niedergeschrieben, um den Leser emotional mit in die Ferne zu nehmen. Mitreisende und Einheimische, die für die Organisation und die Orientierung im fremden Land sorgten, beeinträchtigten die Schilderungen von abenteuerlichen Reisen und exotischen Welten. Auf den gemeinschaftlichen Unternehmungen traten die Künstler daher häufig in den Hintergrund. So kann auch der Verlauf von Franz Hohenbergers und Karl Walsers Reise nicht anhand der Berichte ihrer Begleiter ermittelt werden, da sie nicht erwähnt werden. Auch wissen wir, dass die Reisen nicht durchgehend gemeinschaftlich bestritten wurden.

Hohenberger hatte die Hinfahrt nach Asien ohne Adolf Fischer unternommen und traf den Sammler erst am 28. März 1895 in Yokohama.⁸¹ Problematisch für die Rekonstruktion der Hohenberger-Reise ist zudem, dass Fischers Publikation „Bilder aus Japan“, die von dem Wiener illustriert wurde, über Gegebenheiten von zwei Asienaufenthalten berichtet.⁸² An der ersten Reise hatte der Maler nicht teilgenommen. Stattdessen können Hohenbergers Korrespondenzen und seine Japanbilder Aufschluss darüber geben, welche Orte der Maler besichtigte. Allerdings fertigte Hohenberger die Buchillustrationen nach Fotografien an, sodass diese Abbildungen keinen verlässlichen Nachweis bilden. Sicher ist, dass Hohenberger, damals 28 Jahre alt, Nagasaki, Yokohama, Tôkyô, Kyôto und Nikkô besuchte – Orte, die zu jener Zeit für den Tourismus erschlossen worden waren.⁸³

⁷⁹ Vgl. Wiese, Bernd 2011, S. 254.

⁸⁰ Vgl. Reisebuchauszug von Adolf Fischer, April 1898, Formosa (Taiwan), RAF Nr. 7, 40., in: Ausst.-Kat. Köln 2014, S. 48.

⁸¹ Siehe dazu: Franz Hohenberger und Adolf Fischer an Josef Engelhart, Yokohama 28.03.1895, Wienbibliothek im Rathaus, Wien, Nachlass Josef Engelhart, ZPH 790, Korrespondenzen E-H. Hohenbergers Hinreise nach Japan wurde unterbrochen von Zwischenstationen in Port Said, Bombay, Ceylon, Kanton und Hongkong. In Bombay begegnete der Maler Oscar Baumann (1864–1899), einem österreichischen Ethnologen, und reiste mit ihm zu den Felsentempeln von Ellora.

⁸² 1892 hatte Adolf Fischer Japan zum ersten Mal besucht.

⁸³ Siehe dazu: Hohenberger, Franz, in: Ver Sacrum 1900.

In Tôkyô, im Ueno-Park, genoss Hohenberger, wie so viele Reisende, die Zeit der Kirschblüte. Mehr noch zeigte sich Hohenberger fasziniert von Tôkyôs Vergnügungsviertel, dem Yoshiwara (Abb. 25). Hier habe Fischer den Maler nach 14 Tagen abholen müssen, „denn Hohenberger sei schon ganz blass gewesen und die Knie haben ihm gewankt, vor lauter ‚malen‘.“⁸⁴

In Kyôto und Nikkô sah der Maler Tempelanlagen, moosbewachsene Friedhöfe und den berühmten Kirschblütentanz (*miyako-odori*) der Geishas des Kyôtoer Stadtteils Gion. Da Hohenberger mit dem Ostasiensammler Adolf Fischer auftrat, konnte er zuweilen die Touristen-Pfade verlassen und einen tieferen Einblick in die japanische Kunst erlangen.⁸⁵ So besuchte Hohenberger die Kunstakademie in Tôkyô und die Nationale Industrieausstellung in Kyôto.⁸⁶ Ferner nahm der Österreicher an einer Unterredung mit dem Schauspieler Yamaguchi teil, der das Sôshi-Theater in Tôkyô leitete.⁸⁷

Hohenberger hielt sich nach eigenen Angaben ein Jahr in Japan auf und übertraf damit die Verweildauer eines durchschnittlichen Japantouristen.⁸⁸ In dieser Zeit fertigte er diverse Skizzen und Zeichnungen bis hin zu ausgearbeiteten Ölgemälden an; die Arbeiten zeigen malerische Landschaftsansichten und Genrebilder.

Es gibt keine Hinweise darauf, ob Hohenberger sich bereits vor der Reise mit Japan beschäftigt hatte und daher eine Ostasienreise anstrebte. Die Reisegemeinschaft entstand vermutlich durch den Kontakt zu dem Maler Josef Engelhart (1864–1941), mit dem sowohl Hohenberger als auch Fischer freundschaftlich verbunden waren.⁸⁹

Auch Karl Walsers Japanfahrt geht nicht auf seine Initiative oder primär den Wunsch, Japans Kunst zu ergründen, zurück. Der Galerist Paul Cassirer hatte Walser und

⁸⁴ Der Hinweis stammt aus dem Tagebuch eines österreichischen Schiffsoffiziers, der die Bekanntschaft Franz Hohenbergers gemacht hatte, zitiert nach: Pantzer, Peter, in: Ausst.-Kat. Wien 1990, S. 20.

⁸⁵ Während jener Reise stand Adolf Fischer im Kontakt zu dem Direktor des kaiserlichen Museums in Kyôto, Yamataka Nobutsura (1842–1907). Dieser vermittelte ihm ein Treffen mit dem *nihonga*-Maler Suzuki Shônen (1848–1918). Zudem fand eine Begegnung mit Kuroda Seiki statt. Vgl. dazu: Fischer, Adolf 1897, S. 82, 93. Fischers Pläne zur Gründung eines Museums für Ostasiatische Kunst sowie seine Kontakte und finanziellen Mitteln öffneten ihm auf den kommenden Japanreisen den Eintritt in die exklusivsten japanischen Sammlungen, darunter das Shôsoin-Schatzhaus des Tempels Tôdai-ji in Nara.

⁸⁶ Siehe dazu: Hohenberger, Franz, in: Ver Sacrum 1900, S. 48 ff.

⁸⁷ Nach dem Besuch der Theatervorstellung des Yamaguchi dinierte Fischer mit dem Schauspieler. Bei der Gelegenheit fertigte „ein Freund und Maler“, so Fischer, eine Skizze des Japaners an. Man kann davon ausgehen, dass Hohenberger der Maler war. Vgl. dazu: Fischer, Adolf 1897, S. 207.

⁸⁸ Franz Hohenberger, Detaillierter Bericht über seine künstlerische Tätigkeit von 1883–1927, Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankwitz-Kleehoven, Interne ID-Nr. LQH0099453.

⁸⁹ Auf Einladung Adolf Fischers verweilte der Maler Josef Engelhart 1894 für einige Monate in Fischers Villa nahe Taorminas. Engelhart und Hohenberger kannten sich wiederum aus ihren Pariser Studienjahren (1891/92); anschließend assistierte Hohenberger dem Maler bei einigen größeren Aufträgen (1893 Bilder für den Zirkus Somossy, u. a.).

Bernhard Kellermann zur Fahrt beauftragt. Cassirer baute neben seiner Kunstgalerie einen eigenen Verlag auf und beabsichtigte, ansprechende Reisewerke über Ostasien und den Orient zu publizieren.⁹⁰ Reiseberichte und Publikationen mit der Thematik Japan waren überaus beliebt, sodass Cassirers Anliegen dem Nerv der Zeit folgte. Hinzu kam, dass sich Walsers Lebensgefährtin mit dem Revolver das Leben genommen hatte, da der Maler einer anderen Frau zugeneigt war. Um Walser wieder mental aufzubauen und womöglich einen Skandal zu vermeiden, initiierte und finanzierte Cassirer die Ostasienfahrt.⁹¹

1908, zwölf Jahre nach Hohenbergers Japanfahrt, betreten Walser und Kellermann im Alter von 31 bzw. 29 Jahren Japan.

Walser wurde in Kellermanns Reiseerzählungen „Ein Spaziergang in Japan“ und „Sassayo Yassa“ nicht namentlich erwähnt.⁹² Überwiegend in der Ich-Form geschrieben, verwendete der Autor an einigen Stellen das „Wir“. Karl Walsers Bruder, der Schriftsteller Robert Walser (1878–1956), bemerkte in seinen Erzählungen, schon auf der Hinfahrt sei es zu Verstimmungen gekommen, wodurch die Gefährten fortan die Reise schweigend fortgesetzt hätten, ohne sich zu versöhnen.⁹³ Aus dem heute noch erhaltenen Postverkehr zwischen Kellermann und Walser aus Japan wird deutlich, dass die Reisenden teils getrennte Wege gingen. Nichtsdestotrotz lässt der freundschaftliche, wenn auch distanzierte Ton der Postkarten, die Kellermann an Walser sandte, vermuten, dass die Auseinandersetzung, falls von Robert Walser wahrheitsgetreu wiedergegeben, weniger dramatisch war.⁹⁴ Walsers Japanbilder, die Korrespondenzen, welche er an seine Familie in Europa sandte, zusammen mit Kellermanns Reisebeschreibungen belegen auch gemeinsame Aufenthalte.⁹⁵

⁹⁰ Vgl. Feilchenfeldt, Rahel E., in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 113.

⁹¹ Vgl. Echte, Bernhard, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 96 ff.

⁹² Kellermann, Bernhard 1920; Kellermann, Bernhard 1911.

⁹³ Vgl. dazu: Robert Walser: Sämtliche Werke in Einzelausgaben, Zarte Zeilen, Bd. 18, hg. von Jochen Greven, Frankfurt a. M. 1986, S. 302 ff.; Robert Walser: Sämtliche Werke in Einzelausgaben, Der Spaziergang, Bd. 5, hg. von Jochen Greven, Frankfurt a. M. 1985, S. 86 f.; Brief Robert Walser an Otto Pick, Bern 08.02.1926, in: Robert Walser. Briefe, hg. von Jörg Schäfer, Zürich 1979, S. 262; siehe auch: Feilchenfeldt, Rahel E., in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 177 f.; Echte, Bernhard, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 101.

⁹⁴ Postkarten Bernhard Kellermann an Karl Walser, 1908, Robert Walser-Archiv, Bern, RW_E-04-B-02-KEL.

⁹⁵ In Kyôto besuchten beide religiöse Prozessionen, die von Walser gemalt und von Kellermann beschrieben wurden (Karl Walser: Gion Matsuri. Religiöses Fest im Giontempel, Kyôto, Abb. 26; Kellermann, Bernhard 1920, S. 160 ff.). Zudem hielten sich der Maler und der Schriftsteller für längere Zeit, wenn auch nicht ununterbrochen gemeinsam, im Araki Hotel des Dorfes Miyazu auf (Postkarte Bernhard Kellermann an Karl Walser, 1908, Robert Walser-Archiv, Bern, RW_E-04-B-02-KEL; Kellermann, Bernhard 1920, S. 135 f.).

„Ah, da sind wir... Am dritten Tag nach unserer Abfahrt von Wladiwostok kam Japan, das Land der sonderbaren und unglaublichen Dinge in Sicht.“⁹⁶, so beginnen die Reiseerinnerungen Kellermanns. Es folgen Beobachtungen über die fremde Kleidung und Gestalt der Japaner, eine Beschreibung des Hafentreibens sowie Erläuterungen der ersten Fahrt mit der Rikscha – für europäische Reisende das japanischste Fortbewegungsmittel schlechthin, konträr zu modernen Transportsystemen und daher in unzähligen Berichten wiedergegeben. Die erste uns heute noch erhaltene Meldung Karl Walsers selbst stammt von einer Postkarte mit Heimatgrüßen an seine Schwester Fanny, abgestempelt am 03. April 1908 in Tsuruga, einer idyllisch am Meer gelegenen Provinz nördlich von Kyôto. Der Murray-Guide von 1907 empfahl den Besuch der Region Reisenden, welche die Küstenregion Japans erkunden wollten.⁹⁷ Kellermann besaß eine Ausgabe des Reiseführers und zudem Chamberlains populäres Japan-Lexikon „Things Japanese“, beides einschlägige Publikationen für den europäischen Touristen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.⁹⁸ Es ist anzunehmen, dass Walser die Reiseführer seines Reisegefährten kannte.

Am selben Tag noch verfasste Walser eine weitere Ansichtskarte, diesmal aus dem *Grand Hotel* in Yokohama. Es war das wohl bekannteste, im westlichen Stil eingerichtete Hotel der japanischen Hafenstadt und eine erste Anlaufstation für viele europäische und amerikanische Ausländer. Einen Monat darauf sandte der Maler Heimatgrüße aus Miyazu, wo er längere Zeit verweilte. Die Stadt, damals noch ein kleines Fischerdorf, liegt an der Westküste Honshûs, 100 Kilometer von Kyôto entfernt. Hier befindet sich die Himmelsbrücke (*Ama-no-hashidate*), von Kiefern bestandene, mehrere Kilometer lange Sandbank. Sie gehörte schon vor der Meiji-Zeit zu den drei schönsten Landschaften Japans (*Nihon sankei*) und wurde in der japanischen Poesie und Literatur thematisiert. Walser und Kellermann wollten an diesem Ort fernab der großen Städte das traditionelle Japan finden. Kellermann erinnerte sich noch viele Jahre später gerne an die Zeit im Fischerdorf:

„Ich habe hier die schönste Zeit meines Aufenthalts in Japan verlebt, und ich will von ihr erzählen wie von einem Freund. [...] Die Stadt ist alt, und Japans herrlicher Geist lebt noch in ihr.“⁹⁹

⁹⁶ Kellermann, Bernhard 1920, S. 5.

⁹⁷ Vgl. Chamberlain, Basil Hall / Mason, W. B. 1907, S. 405.

⁹⁸ Bernhard Kellermann übersetzte Chamberlains „Things Japanese“ ins Deutsche. Die Publikation trägt den Titel „ABC der japanischen Kultur“ und wurde 1912 im Hans Bondy Verlag, Berlin herausgegeben.

⁹⁹ Kellermann, Bernhard 1940, S. 299.

In Miyazu bewohnten die Reisegefährten das japanisch eingerichtete Araki Hotel, schlossen Freundschaft mit dem Wirt des Hauses, genannt Nao-san¹⁰⁰, und befassten sich mit dem japanischen Tanz und dem Kabuki-Theater, Kellermann als Beobachter und Schriftsteller und Walser als Zeichner. Nao übersetzte ins Englische, wenn Kellermann (und Walser?) die Aufführungen im Yamanaka Teehaus besuchten oder Tänzerinnen in das Araki Hotel einbestellten. Aus den Erlebnissen entstand die Publikation „Sassa yo Yassa“.¹⁰¹

Mitte Juli zog es die Reisenden wieder in die Metropole, nach Kyôto, wo sie das *gion-matsuri* besichtigten.¹⁰² Das religiöse Fest erstreckte sich über viele Tage und wird bis heute mit farbenprächtigen Prozessionen begangen. Aquarelle, Ölgemälde und Zeichnungen schildern Walsers Faszination an den traditionellen Umzügen (Abb. 26).

Im Spätsommer korrespondierte Walser an seine Schwester, dass er das Land am 03. August 1908 via Genua verlassen wird. Insgesamt hielt sich Walser vier Monate in Japan auf und damit deutlich kürzer als Franz Hohenberger.¹⁰³

Es ist nicht bekannt, ob Walser oder Kellermann über ausgewiesene Kontakte oder Empfehlungsschreiben verfügten, die ihnen einen Zugang in eine Welt jenseits des Tourismus verschafften. Cassirer pflegte Beziehungen zu europäischen Japansammlern und hätte sicher vermitteln können.¹⁰⁴ Leider ist ungewiss, welche Abmachung zwischen Cassirer und den Reisenden bestand.¹⁰⁵ Da sich Kellermanns Publikationen nicht an ein Fachpublikum richteten, ist zu vermuten, dass Walser und Kellermann keine Erkundigungen einholen mussten, die Touristen nicht zur Verfügung standen. Adolf Fischer war hingegen auf Kontakte angewiesen, wollte er doch das Studium der japanischen Kunst und Kultur intensivieren und seine Sammlung aufstocken. Von Fischers Beziehungen profitierte auch Franz Hohenberger.

¹⁰⁰ „I will see you probably in a few days in Kyoto, on my way return to Miyadzu. PLEASE DON'T FORGET MIYADZU. All family waiting only for you.“ Nao an Karl Walser, 1908, Robert Walser-Archiv, Bern, Nao_Araki_Kyoto 1908_RW_E_04-B_02-ARA.

¹⁰¹ Kellermann, Bernhard 1911.

¹⁰² Das *gion-matsuri* hat seinen Ursprung im Jahr 869, als die Region von Pestepidemien heimgesucht wurde. Mit religiösen Reinigungsritualen sollte die Shintô Gottheit Gozu Tennô beschwichtigt werden. Alljährlich im Juli, vom 16. bis 24. Tag des Monats, werden bei Paraden prachtvolle Wagen und Schreine durch die Straßen bewegt.

¹⁰³ Bernhard Kellermann verweilte nach eigenen Angaben etwas länger in Japan und wählte einen anderen Rückweg als Walser. Vgl. dazu: Feilchenfeldt, Rahel E., in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 124.

¹⁰⁴ 1902 stellte der Galerist die exklusive Ukiyo-e-Sammlung von Sigfried Bing aus. Ein Jahr später war bei Cassirer eine Japan-Ausstellungen der Deutsch-Japanischen Gesellschaft zu sehen.

¹⁰⁵ Vgl. Feilchenfeldt, Rahel E., in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 124.

Es kann festgestellt werden, dass die begleitenden Maler einerseits von der Finanzierung der Japanreise durch ihre Auftraggeber profitierten, da sie diese eigenen Mitteln nicht hätten durchführen können, und andererseits, falls vorhanden, von deren Kontakten. Dies bedeutete jedoch auch, dass die Künstler Absprachen über ihren gemeinsamen Reiseweg führen und sich künstlerisch auf Thematiken und Darstellungsformen einlassen mussten, die von ihnen gefordert wurden. In den rekapitulierten Fallbeispielen fertigten Hohenberger und Walser Illustrationen für Reiseberichte Dritter an. Ihre Japanbilder müssen daher unter Berücksichtigung des Erwartungsbildes ihrer Auftraggeber und Reisebegleitung gesehen werden.

2.4 Der Bildungsreisende Emil Orlik

Während Wilhelm Heine, Franz Hohenberger und Karl Walser Japan in Abhängigkeit von ihren Auftraggebern erkundeten, unternahm Emil Orlik 1900/01 eine selbstbestimmte Ostasienreise. Orlik, der sich in den Kreisen der Wiener Avantgarde bewegte und als Grafiker die verschiedenen Möglichkeiten der Drucktechnik auslotete, zeigte sich fasziniert von dem japanischen Farbholzschnitt. Frustriert von den unzulänglichen Hinweisen, die ihm in Europa im Hinblick auf die technischen Ausführungen des Ukiyo-e-Drucks zur Verfügung standen, beschloss er, „hinüberzufahren“, um „die seltene Kunst und Technik an Ort und Stelle zu studieren.“¹⁰⁶ Der Maler formulierte also selbst den Anlass und das Ziel seiner Reise, die er weitestgehend aus eigenen finanziellen Mitteln bestritt:¹⁰⁷ Im Fokus der Unternehmung stand das Studium und die persönliche Weiterbildung.

Für viele Künstler war das Reisen ein wichtiges Moment der Wissenserweiterung und ein integraler Bestandteil ihrer Biografie. Seit Jahrhunderten reisten Kunstschaffende traditionell zu den Zentren der europäischen Kultur, um die Hinterlassenschaften der Antike zu studieren und die Kunstschätze in den Museen und Sammlungen aufzusuchen. Schon Giorgio Vasari (1511–1574) verwies in den „Viten“¹⁰⁸ auf die Notwendigkeit der Reise, die eine Belehrung der Künstler vor den Originalen gewährleisten sollte. Im 18. und 19. Jahrhundert etablierte es sich, dass junge Adlige zur

¹⁰⁶ Orlik, Emil, in: Die graphischen Künste 1902, S. 31.

¹⁰⁷ „1900 im Februar habe ich auf eigene Hand meine Reise nach Japan unternommen. Die Gesellschaft zur Förderung D. W., K. u. L. in Böhmen gab mir das Kanka-Stipendium (800 fl.), womit ich wenigstens den Fahrpreis für die Heimreise zum Theil bestreiten konnte.“ Emil Orlik: Aus meinem Leben, in: Licht und Schatten, 4 Jg. 1913, 7, o. S., zitiert nach: Otterbeck, Christoph 2007, S. 81, Fußnote 6.

¹⁰⁸ Giorgio Vasari: Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori, 2 Bde., Florenz 1550; eine zweite, stark veränderte Auflage erschien 1568.

Wissensvertiefung eine Kavalier- und Bildungsreise nach Frankreich und Italien unternahmen, denn das Moment der eigenen Erfahrung wurde über das reine Bücherwissen gestellt. Die Schriften des Archäologen Johann Joachim Winckelmann (1717–1768)¹⁰⁹ waren ein weiterer Impetus zur Reise in den Süden und spätestens seit Johann Wolfgang von Goethes (1749–1832) Italienreise streben zahlreiche Künstler die horizonterweiternde Reise an.

Emil Orliks Japanreise kann im Kontext der Bildungsreise verstanden werden – mit dem Unterschied, dass dieser den europäischen Kontinent zur Wissensaneignung verließ und damit die tradierten Routen der kanonisierten Künstlerreise. Die heutige Forschung hat einen guten Einblick in den Verlauf von Orliks Ostasienfahrt, dank der Malergrüße, die der Künstler regelmäßig in die Heimat sandte. Zu den Adressaten gehörte Max Lehrs (1855–1938)¹¹⁰, der am Dresdner Kupferstich-Kabinett arbeitete.¹¹¹ Lehrs verwahrte die Korrespondenzen seines Freundes, hatte Orlik dem Schriftwechsel doch häufig humorvolle Skizzen und Zeichnungen hinzugefügt, wodurch die Postkarten und Briefe selbst zu kleinen Kunstwerken wurden.

Am 04. März 1900 trat Orlik in seinem 31. Lebensjahr die lange Ostasienreise von Wien ausgehend an. Ab Genua reiste er per Schiff über den Suezkanal nach Aden, Colombo, Penang in Malaysia und Hongkong. Mitte April 1900 erreichte Orlik Yokohama, rechtzeitig zur Kirschblütenzeit.¹¹² Kurze Zeit später führte ihn der Weg weiter in die japanische Hauptstadt.

Die ersten Wochen verbrachte der Böhme damit, sich an Land und Leute zu gewöhnen. Die berühmten Orte versuchte er zu meiden, da sie zu seinem Leidwesen von zu vielen Globetrottern bevölkert wurden.¹¹³ Gesehen habe er zwar schon viel, teilte Orlik Lehrs mit, und könnte damit ganze Bücher füllen, doch verwahre er sich davor, zu schnell ein Urteil abzugeben, denn fast immer sei dieses falsch.¹¹⁴ Aus einem weiteren Brief, der einige Tage später verfasst wurde, erfahren wir, dass Orlik sein Selbststudium

¹⁰⁹ Johann Joachim Winckelmanns Hautwerke: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, Dresden 1755; Geschichte der Kunst des Alterthums, 2 Bde., Dresden 1764.

¹¹⁰ Der Kunsthistoriker Max Lehrs wurde 1883 Assistent am Dresdner Kupferstich-Kabinett, 1904–1908 Direktor des Königlichen Kupferstichkabinetts in Berlin, von wo er wieder nach Dresden, diesmal als Direktor des Kupferstich-Kabinetts, berufen wurde. Max Lehrs verfolgte die künstlerische Entwicklung Orliks und kaufte für seine Institution dessen Arbeiten an.

¹¹¹ Die Korrespondenzen befinden sich heute im Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg und wurden zu einem großen Teil in Orlik, Emil [1981] publiziert.

¹¹² Vgl. Orlik, Emil [1981], S. 113.

¹¹³ In den Reiseberichten wurde häufig das Bedauern ausgesprochen, dass zu viele europäische und amerikanische Globetrotter Japan besuchten. Die Autoren, obwohl selbst Reisende, distanzieren sich dabei von ihren Landesgenossen.

¹¹⁴ Vgl. Emil Orlik an Max Lehrs, 10.05.1900, Tôkyô, in: Orlik, Emil [1981], S. 113 f.

aufgenommen hatte, Holzschneider und Drucker besuchte und dem letzten Maler der Kanô-Schule beim Führen des Pinsels zusehen durfte.¹¹⁵ Bei dem erwähnten Maler handelte es sich um Kanô Tomonobu (1843–1912), den Orlik im Farbholzschnitt porträtierte (Abb. 27). Tomonobu arbeitete bis zum politischen Umsturz in Edo und erlernte nach dem Verlust seiner Auftraggeber die Aquarell-Malerei in europäischer Maltradition bei Charles Wirgman. Der Japaner bewegte sich im Umfeld Ernest Fenollosas und setzte sich wie dieser für den Erhalt der japanischen Maltradition ein, unter anderem als Assistenzprofessor an der Tôkyôter Kunstakademie. Bei Tomonobu studierten einige euroamerikanische Ausländer, dazu gehörten Helen Hyde (1868–1919) und Arthur Wesley Dow (1857–1922).¹¹⁶

Es ist zu vermuten, dass Orlik über den Kontakt zu Kanô Tomonobu, der ihn in die Tuschkmalerei einführte, Fenollosa kennenlernte. Jedenfalls kam Orlik in den Genuss, die exquisite Sammlung Fenollosas zu begutachten, inklusive Vortrag des Sammlers. Ferner machte er die Bekanntschaft mit Baron Kanda Naibu (1857–1923), „Besitzer einer famosen Sammlung von Korins, Utamaro, Hieroshige etc.“¹¹⁷.

Das in Tôkyô angeeignete Wissen setzte Orlik bald in die Praxis um und vertiefte sich in das Schneiden von Holzplatten. Bereits nach zwei Monaten Japanaufenthalt teilte der Maler zufrieden mit: „ich lerne hier wirklich etwas! in der jap. Holzschnittkenntnis werde ich bald der reine Professor.“¹¹⁸ Trotz der Fortschritte beschränkte sich der Maler nicht auf eine Technik, sondern fertigte auch Lithografien, Radierungen, Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen an.

Ende Juli zog es Orlik weiter in den Norden, nach Nikkô, um der sommerlichen Hitze in der Hauptstadt zu entfliehen. Von dort unternahm er einen fünfwöchigen Fußmarsch ins Inland nach Numata, Ikaho, Aizu Wakamatsu, Akakura und Tsugawa, zu Gebieten, die nicht von der Eisenbahnlinie erschlossen waren. Orlik wanderte allein und ohne Begleitung eines Dolmetschers – ein erstaunliches Vorgehen für einen temporär in Japan reisenden Ausländer, denn für gewöhnlich reisten Westler in Begleitung eines Übersetzers und Guides durch Japan, vor allem an Orten, wo keine europäische Sprache gesprochen wurde.¹¹⁹ Da Orlik sich möglichst unabhängig im Land bewegen wollte,

¹¹⁵ Vgl. Emil Orlik an Max Lehrs, 15.05.1900, Tôkyô, in: Orlik, Emil [1981], S. 114.

¹¹⁶ Vgl. Fischer, Felice, in: Philadelphia Museum of Art Bulletin 1992, S. 15.

¹¹⁷ Emil Orlik an Max Lehrs, 22.07.1900, Tôkyô, zitiert nach: Orlik [1981], S. 115.

¹¹⁸ Emil Orlik an Max Lehrs, 15.06.1900, Tôkyô, zitiert nach: Orlik [1981], S. 115.

¹¹⁹ Siehe dazu: „A guide is almost a necessity to persons unacquainted with the language, unless they be expert travellers, or confine themselves to such places as Tôkyô, Kyôto, Nikkô, etc., where a certain amount of English is spoken.“ Chamberlain / Mason 1907, S. 3.

hatte er bereits auf der Hinfahrt begonnen, Japanisch zu erlernen.¹²⁰ er schätzte das Leben und Arbeiten fernab vom Tourismus. Nach seiner Wanderung verweilte er für einige Wochen in Nikkô. Das alte, traditionell eingerichtete Haus mit eigenem Garten, das er bewohnte, wurde zu einem Ort der Ruhe und Stabilität innerhalb der Mobilität und regte ihn zu neuen Arbeiten an.¹²¹ Hier konnte er emotional ganz in Japan „eintauchen“ und wurde nicht von der Lebensrealität des 20. Jahrhunderts gestört.

Im Herbst reiste der Rastlose dennoch weiter über Tôkyô, Kamakura, Enoshima, Hakone, Shizuoka und Nagoya nach Kyôto, wo er Japans Sehenswürdigkeiten besichtigen wollte. In der alten Kaiserstadt angekommen schilderte Orlik, wie Hohenberger und Walser vor ihm, tief beeindruckt die farbenfrohen Tempelfeste Kyôtos.¹²² Viel bedeutsamer wurde für Orlik jedoch die Begegnung mit der alten japanischen Kunst in den Kyôtoer Museen, Palästen und Tempelanlagen. Auch machte er sich hier mit dem Kunsthandwerk und dem Nô-Theater vertraut.

In den Wintermonaten fertigte Orlik wieder emsig Farbholzschnitte an. Der Böhme arbeitete mit japanischen Schneidern und Druckern zusammen, die ihm bei der grafischen Umsetzung seiner Blätter zur Seite standen.¹²³ Um Probedrucke anzufertigen, ließ er sogar einen Drucker mit einfachem Handwerkszeug in sein Hotelzimmer einbestellen.¹²⁴ Die Technik des Farbendrucks sei im Prinzip einfach, sie beruhe jedoch auf vielen Praktiken und Kniffen, die aus dem Bücherwissen nicht übermittelt werden könnten, resümierte Orlik.¹²⁵ Ferner musste Orlik feststellen, dass viele der bedeutsamen Ukiyo-e-Maler in seiner Heimat kaum bekannt waren.

Im neuen Jahr fuhr der Maler, mit einem kurzen Aufenthalt in Nara, wieder zurück nach Tôkyô. Hier verbrachte er die letzten Wochen bis zur Rückreise.

¹²⁰ Angesichts der bemessenen Zeit hatte sich Orlik zwar kein fließendes Japanisch aneignen können, doch waren seine Kenntnisse ausreichend, um das alltägliche Leben zu bestreiten. Er selbst bezeichnete seine Sprachkenntnisse als „küchenjapanisch“. Vgl. Emil Orlik an Max Lehrs, 15.05.1900, Tôkyô, in: Orlik [1981], S. 114.

¹²¹ Hier stand ihm sein Gärtner Modell für die Umsetzung des Holzschnitts „Japanische Pilger auf den Weg zum Fujiyama“, 1900/01. Vielleicht entstand die Bildidee für die Grafik während Orliks Wanderungen, wo der Maler wie ein Pilger durch das Land zog und auf den Straßen sicherlich einigen begegnet war.

¹²² Vgl. Emil Orlik an Max Lehrs, 20.10.1900, Kyôto, in: Orlik, Emil [1981], S. 177.

¹²³ Dadurch musste Orlik nicht alle Arbeitsschritte, also das Schneiden und das Drucken, selbst ausführen. Heute kann nicht im Detail eruiert werden, bei welchen Farbholzschnitten Orlik welche Prozesse selbst ausführte. Vgl. Kuwabara, Setsuko, in: Ausst.-Kat. Wien 1990, S. 79.

¹²⁴ Vgl. Emil Orlik an Max Lehrs, 01.02.1900 [sic], Tôkyô, in: Orlik [1981], S. 121.

¹²⁵ Orlik bezog sich hierbei auf die Fachliteratur von William Anderson (1842–1900), Siegfried Bing, Justus Brinckmann, T. Tokunô (n. a.) und Woldemar von Seidlitz. Vgl. Emil Orlik an Max Lehrs, 25.12.1900, Kyôto, in: Orlik [1981], S. 119 f.

Am 23. Februar 1901 brach Orlik zur Rückfahrt mit schwerem Gepäck auf. Neben den eigenen Arbeiten hatte er diverse Ankäufe getätigt, Ukiyo-e, Rollbilder, Porzellane, Netsuke, Masken, Färberschablonen, Käämme, Gewänder, Stickereien und Handwerkszeug zur Holzschnittherstellung.¹²⁶

Insgesamt hatte Orlik in Japan 16.000 Mark ausgegeben, sodass er als „*armer Reicher*“¹²⁷ in seine Heimat zurückkehrte. Mit den neuen Fertigkeiten und dem theoretischen Wissen, welches er sich während seines zehnmonatigen Japanaufenthalts angeeignet hatte, war sich der Maler sicher, die Japan-Sammlungen in der Heimat nun mit ganz anderen Augen bewerten und betrachten zu können.¹²⁸ Auch hatte Orlik alle Arbeitsschritte zur Herstellung eines japanischen Farbholzschnittes kennengelernt und eigene Holzschnitte angefertigt. Über die Sehenswürdigkeiten, die er in Japan sah, tauschte sich Orlik mit Max Lehrs nicht aus, da seine künstlerische Weiterbildung im Mittelpunkt stand.

Die Betrachtung der Japanreise von 1900/01 hat gezeigt, dass Hohenberger, Walser und Orlik ähnliche Orte besuchten, das Land aber aus einer anderen Perspektive und mit anderer Erwartungshaltung kennenlernten – Orlik als selbstbestimmter Reisender, der fünf Wochen allein Japans Inland bereiste und nach Zeiten des Reisens Orte der Stabilität aufsuchte, um seine künstlerische Tätigkeiten voranzubringen. Im ersten Monat hatte er kaum gezeichnet und erst nach einer Phase der Akklimatisierung zu arbeiten begonnen. Hierzu verwendete er unterschiedliche Medien und nahm sich die Zeit, erste Versuche im Holzschnitt zu wagen. Allerdings war Orlik nach der kostspieligen Reise auch auf künstlerischen Erfolg angewiesen. Dabei unterstand er indirekt dem einheimischen Kunstpublikum, jedoch keiner finanzkräftigen Einzelperson, der er Rechenschaft ablegen musste.

Für Orlik stellte die Begegnung mit Japan sowohl künstlerisch als auch persönlich eine inspirierende Zeit dar, an die er gerne zurückdachte. Daher unternahm er während einer zweiten Weltreise im Juli 1912 erneut einen Abstecher nach Japan.¹²⁹ Hier ließ sich die Faszination an dem Inselstaat jedoch nicht wiederherstellen, die er bei der ersten Reise empfunden hatte. Nach acht Tagen Aufenthalt in Japan reiste er wieder ab, enttäuscht von dem Land, welches sich stetig nach euroamerikanischem Vorbild veränderte und

¹²⁶ Vgl. Kuwabara, Setsuko 1987, S. 114.

¹²⁷ Emil Orlik an Max Lehrs, 22.02.1901, Tōkyō, zitiert nach: Orlik [1981], S. 121.

¹²⁸ Vgl. Emil Orlik an Max Lehrs, 15.01.1900, Tōkyō, in: Orlik [1981], S. 120.

¹²⁹ Orliks zweite große Asienfahrt begann im Dezember 1911. Er bereiste Ägypten, Singapur, das deutsche Schutzgebiet Kiautschou (heute China), Peking, Seoul und Tōkyō.

dadurch der eigenen Welt immer ähnlicher wurde. Da die zweite kurzweilige Japanbegegnung kaum bedeutsam für das Orliksche Werk war,¹³⁰ wird sie in dieser Arbeit nur punktuell thematisiert.

2.5 Der Tourist Emil Nolde

Im Oktober 1913 erreichten der 46-jährige Emil Nolde und seine kleine Reisegruppe Japan. Wie viele Touristen des frühen 20. Jahrhundert verweilte die Reisegemeinschaft nur wenige Wochen in dem Inselstaat.¹³¹ Der Reiseführer versprach jedoch, dass die Besichtigung der zentralen Sehenswürdigkeiten in drei bis vier Wochen möglich sei.¹³² Japan stellte nicht das eigentliche Reiseziel dar, sondern war eine ausgedehnte Zwischenstation auf dem Weg nach Neuguinea, dem heutigen Papua-Neuguinea, wo das Deutsche Reich ein sogenanntes Schutzgebiet errichtet hatte. Emil Nolde und seine Ehefrau Ada begleiteten eine „Medizinisch-demographische Deutsch-Neuguinea-Expedition“, die von dem Tropenarzt Prof. Dr. Ludwig Külz (1875–1938) und dem Augenarzt Prof. Dr. Alfred Leber (1881–1954) mit Bewilligung des deutschen Reichkolonialamts bestritten wurde. Ihre Aufgabe bestand darin, die Ursachen für den Geburtenrückgang in der deutschen Kolonie zu untersuchen, da die einheimischen Plantagenarbeiter unverzichtbar für das Gedeihen der Schutzgebiete waren.¹³³ Mit ihnen reiste die junge Krankenschwester Gertrud Arnthel (1890–1914), die Nichte des Kunstsammlers Eduard Arnold (1849–1925).

Es war Alfred Leber, der Nolde den Vorschlag unterbreitet hatte, die Unternehmung in die Südsee zu begleiten. Zwar musste der Maler die Reisekosten selbst tragen, im Gegenzug konnten die Noldes aber von den für das Reisen in den deutschen Kolonien erforderlichen Kontakten profitieren, die eine staatlich geförderte Expedition mit sich brachte. Die Eheleute waren keine offiziellen Expeditionsmitglieder, sodass ihnen keine Aufgaben zugetragen wurden. Dennoch erinnerte sich Emil Nolde rückblickend: „Das

¹³⁰ Vgl. Kuwabara, Setsuko 1987, S. 31.

¹³¹ Emil Nolde erinnerte sich rückblickend „Wir waren drei Wochen lang in Japan gewesen [...]“. Nolde, Emil 1965, S. 52. Fujimoto Maho konnte in ihrer Studie jedoch aufzeigen, dass der Japanaufenthalt nur zwei Wochen dauerte, ca. vom 20.10. bis zum 03.11.1913. Vgl. Fujimoto, Maho, in: *kashima bijutsu kenkyû* 2018, S. 320.

¹³² „‘How long does it take to do Japan?’ is a question often asked. If by ‘doing’ Japan meant hurrying through its chief sights, the globe-trotter can manage this in three or four weeks, by adopting one of the *Outline Tours* given in Sect. 28.“ Chamberlain, Basil Hall / Mason, W. B. 1913, S. 11.

Nolde betonte, dass ihr Aufenthalt viel zu kurz gewesen sei um Japan zu erkunden. Vgl. Nolde, Emil 1965, S. 52.

¹³³ Vgl. Nolde, Emil 1965, S. 14.

„Demographische“, die Erforschung der rassistischen Eigentümlichkeiten der Bevölkerung, war meine freie und besondere Aufgabe.“¹³⁴

Noldes Faszination an außereuropäischen Kulturen und in besonderer Weise an den Artefakten der sogenannten „primitiven“ Völker entsprach dem Interesse vieler Avantgardisten und wurde nicht erst durch die Südsee-Unternehmung geweckt.¹³⁵ 1911/12 hatte Nolde regelmäßig das Völkerkundemuseum in Berlin besucht und die fremden Kunstgegenstände in zahlreichen Zeichnungen festgehalten.¹³⁶ Der Maler fühlte sich von der Aura der Objekte angesprochen. Hier meinte er, die Ursprünge der menschlichen Existenz und das reine, noch ungekünstelte Kunstwollen zu erblicken. Daher blickte er der geplanten Expedition mit Freude entgegen, die ihn zu den Urvölkern Neuguineas führen sollte.

Die Noldes räumten der Reise eine überaus große Priorität ein. So waren sie dazu bereit, ihre gesamten Ersparnisse aufzubreuchen, und verschuldeten sich überdies bei Eduard Arnold mit 10.000 Mark.¹³⁷

Zwar stand der Japanaufenthalt nicht im Fokus der Expeditionsreise, dennoch wurde der Zwischenhalt gezielt in die Reisevorbereitungen aufgenommen. Der „Umweg“ über Japan bedeutete eine Verlängerung der Reisezeit und damit ansteigende Kosten.

Am 03. Oktober 1913 brach die Gruppe zu ihrer Expedition von Berlin aus auf.¹³⁸ Ähnlich der Reiseroute, die Karl Walser und Bernhard Kellermann fünf Jahre zuvor nahmen, fuhr die Reisegemeinschaft mit der Eisenbahn über Moskau, Sibirien, die Mandschurei und Korea nach Japan. Noch auf asiatischem Festland reisend wechselte die Gruppe das Transportmittel: Als die Expedition japanisches Hoheitsgebiet erreicht hatte, verließ sie die Transsibirische Eisenbahn und setzte die Fahrt in einem japanischen Pullman-Eisenbahnwagen fort. Erfreut berichtete Ada Nolde von den zeitgemäßen Eisenbahnwagen, mitsamt bequemen Lehnssesseln, üppigem Speiseangebot

¹³⁴ Nolde, Emil [2008], S. 255.

¹³⁵ Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hatte Pablo Picasso (1881–1973) über die Betrachtung afrikanischer Masken zu abstrahierten geometrischen Formen gefunden und die kubische Auflösung seiner Malerei vorangetrieben. Auch die Künstler des *Blauen Reiters* und der *Brücke* zehrten von der unmittelbaren Ausdruckskraft der Skulpturen und Masken indigener Völker. Sie meinten, in den Artefakten eine ursprüngliche Kunst zu entdecken, eine Form der Kreativität, die aus dem natürlichen Bedürfnis der Menschen entstehe, sich künstlerisch ausdrücken zu wollen.

¹³⁶ Anders als Picasso führte Noldes Auseinandersetzung mit den Artefakten des Völkerkundemuseums nicht dazu, dass dieser seine Formensprache veränderte. Stattdessen integrierte Nolde die Statuen, Masken und Figuren in seine Malerei; sie erscheinen in Stillleben und fantastischen Bildschöpfungen.

¹³⁷ Die gesamten Reisekosten betragen 23.000 Mark. Nach der Reise erwarb das deutsche Reichkolonialamt 50 Aquarelle für je 500 Mark, womit Nolde seine Schulden begleichen konnte. Vgl. Manfred Reuther, Manfred, in: Ausst.-Kat. München/Wien 2001, S. 23.

¹³⁸ Ludwig Külz schloss sich der Expedition erst in Neuguinea an, da er zu jener Zeit in Afrika arbeitete.

und Waschgelegenheiten.¹³⁹ Als bald wurde den Reisenden gewahrt, dass Japan eine moderne Weltmacht war. In Mukden (heute Shenyang) beobachteten sie die architektonischen Veränderungen der Stadt, hervorgerufen durch den Sieg der Japaner im Russisch-Japanischen Krieg von 1904/05. „Wir hatten den Eindruck, daß die Japaner damals schon in Wirklichkeit hier die Alleinherrschenden seien [...]“¹⁴⁰ erinnerte sich Emil Nolde.

Im „Morgensonnenland“¹⁴¹ angekommen folgte die Reisegruppe dem Liniennetz der Bahn von Shimonoseki nach Tôkyô. Die Landschaft zog an ihnen vorbei, so auch „Japans Berg“¹⁴², der Fuji. An diesem Tag reiste auch Kaiser Taishô (1879–1926)¹⁴³ mit der Eisenbahn. So wurde die Reisegruppe bei ihrer Ankunft in Tôkyô von einer jubelnden Menschenmenge empfangen, die auf das Eintreffen des Tennôs wartete.

In der Folgezeit besichtigten die Noldes viele

„[...] Tempel, Paläste und Parks, rote Tore und Brücken. Und wir gingen in die reichen und klar geordneten Museen, auch zu einer Kunstversteigerung mit vielen köstlichen kleinen Kunstsachen.“¹⁴⁴

Differenzierte Angaben zu den besuchten Orten, den Namen der Tempelanlagen und Museen lassen sich in Noldes Reiseerinnerungen selten finden. Auch geben die Aquarelle keine Auskünfte darüber, wo die Blätter entstanden. Es sind die Impressionen eines beobachtenden Touristen, nicht die eines wissenschaftlich motivierten Reisenden. Punktuell hob Nolde einige Erlebnisse hervor, die ihm erwähnenswert erschienen. Dazu gehörte der Besuch eines Nô-Theaters, dessen Darbietung er malerisch festhielt (Abb. 28). Auch unternahmen sie Ausflüge in das „Geishaviertel“¹⁴⁵, vermutlich Tôkyôs Vergnügungsviertel, das Yoshiwara.

Um aus den Tourismusstrukturen temporär auszubrechen, nächtigten die Noldes für ein paar Tage in einem *Ryokan*, ein traditionell eingerichtetes Gasthaus. Im Gegensatz zu ihrem europäisch-amerikanisch luxuriösen Hotel mit seinen tiefliegenden, allzu

¹³⁹ Vgl. Aus einem Typoskript zu einem Vortrag von Ada Nolde aus dem Jahr 1914, in: Ausst.-Kat. Berlin 2008, S. 47.

¹⁴⁰ Nolde, Emil 1965, S. 30.

¹⁴¹ Emil Nolde bezeichnete Japan in seiner Autobiografie als „Morgensonnenland“. Vgl. dazu: Nolde, Emil 1965, S. 32.

¹⁴² Ebenda.

¹⁴³ Yoshihito, der Taishô-Tennô, hatte 1912 den kaiserlichen Thron Kaiser Mutsuhitos bestiegen. Mit dem Tod Mutsuhitos im selbigen Jahr endete die Meiji-Zeit. Die neue Amtszeit wird nach dem neuen Kaiser als Taishô-Zeit (1912–1926) bezeichnet.

¹⁴⁴ Nolde, Emil 1965, S. 37.

¹⁴⁵ Nolde, Emil 1965, S. 38.

bequemen Polsterstühlen“¹⁴⁶ schiefen sie nun auf Futons im möbelleeren, mit Tatami-Matten (Reisstrohmatten) ausgekleideten Raum.

Das Japan-Abenteuer fand seine Fortsetzung bei der Besichtigung eines in den Bergen gelegenen Sees. Mit dem Auto überwandern sie die Berganhöhe. Oben angekommen genossen sie die Landschaft und Schwester Getrud ein ausgedehntes Bad in dem vulkanisch erwärmten Wasser. Bergab ritten sie mit Pferden.

Im Programm der Reisenden durfte der Besuch von Nara, Nikkô und Kyôto nicht fehlen. In Kyôto besichtigten sie japanische Sammlungen und trafen dabei zufällig auf den deutschen Kunsthistoriker Karl With (1891–1980).¹⁴⁷ Dieser bereiste im Auftrag von Karl Ernst Osthaus (1874–1921) Japan, um neue Objekte für sein *Museum Folkwang* in Hagen anzukaufen.¹⁴⁸ With verbrachte einige Zeit mit den Landesgenossen und zeigte ihnen „alles wirklich Sehenswerte“.¹⁴⁹ Dazu gehörte ein Ausflug nach Ikaruga zu dem buddhistischen Hôryû-ji Tempel; hier bewunderten sie die Statue der Yumedono Kannon (auch Guze Kannon).¹⁵⁰

Dadurch wurde ihre touristische Reise temporär aufgebrochen, sodass die Noldes tiefere Einblicke in Japans Kunst erhaschten.

Über Kobe und Moji (heute ein Bezirk in Kitakyûshû) reisten die Noldes weiter in den Süden Japans nach Nagasaki, wo sie den Inselstaat an Bord der *Yeiko Maru* verließen. In sechs Tagen passierten sie das Gelbe Meer und erreichten Peking am 10. November 1913.¹⁵¹ Bei der Schiffspassage fesselten Nolde die über das Meer gleitenden Boote – Dschunkenmotive machen den größten Teil der in Ostasien entstandenen Aquarelle aus. Erneut konnte sich Nolde dem Bildgegenstand widmen, als sie, weitergereist in den Süden Chinas, eine Dampferfahrt über den Jangtsekiang nach Shanghai unternahmen. In Honkong sandte der Maler die bis dahin entstandenen Aquarelle und erworbenen

¹⁴⁶ Ebenda.

¹⁴⁷ Der Interessenschwerpunkt des Historikers lag schon sehr früh auf der ostasiatischen Kunst. 1918 promovierte er über buddhistische Plastiken in Japan. Zudem setzte er sich für zeitgenössische Kunst ein und interessierte sich in diesem Zusammenhang auch für Noldes Arbeiten. In Kyôto fand die erste Begegnung zwischen With und Nolde statt.

¹⁴⁸ Der Kunstsammler und Mäzen Karl Ernst Osthaus gilt als einer der bedeutendsten Unterstützer für zeitgenössische Kunst in Deutschland. 1902 eröffnete er das *Museum Folkwang*, welches naturwissenschaftliche, volkskundliche, kunstgewerbliche Exponate und seine Gemäldesammlung vereinte. Das Ehepaar Nolde hatte Osthaus und seine Sammlung erstmals 1906 besucht, seitdem standen sie in einem freundschaftlichen Verhältnis zueinander. Der Mäzen war ein früher und bedeutsamer Förderer Noldes Kunst.

¹⁴⁹ Nolde, Emil 1965, S. 39.

¹⁵⁰ Die Statue wurde von einem unbekanntem Bildhauer in der Asuka-Zeit (538 oder 592–710) hergestellt. Sie ist ein *hibutsu*, ein „geheimer Buddha“. Dies bedeutet, dass die Statue vor den Blicken der Tempelbesucher geschützt und nur zu bestimmten Zeiten im Jahr der Öffentlichkeit präsentiert wird.

¹⁵¹ Vgl. Ausst.-Kat. Seebüll 2005, S. 6.

Kunstobjekte in die Heimat, wodurch die Gesellschaft mit leichtem Gepäck weiter in die Tropen reisen konnte. Rund sechs Monate hielten sich die Noldes in Neuguinea und auf seinen vorgelagerten Inseln auf. Die Heimreise erfolgte Mitte Mai 1914 mit einigen Schwierigkeiten. Der Erste Weltkrieg war ausgebrochen, wodurch Emil und Ada Nolde erst im September in ihre Heimat zurückkehrten.

Nolde hielt sich für einen wesentlich kürzeren Zeitraum in Japan auf als die zuvor angesprochenen Künstler. In dieser Zeit folgte der Maler den touristischen Pfaden mit Schiff, Eisenbahn und Automobil. Symptomatisch für europäische Reisende war, dass sie den westlich geprägten Infrastrukturen partiell zu entfliehen versuchten, um das authentische Japan kennenzulernen – so auch Nolde. Dean MacCannell führte in seiner anthropologischen Studie über den Tourismus aus:

„[...] a back region generates the belief that there is something more that meets the eye [...] back regions are still the places where it is popularly believed the secrets are.“¹⁵²

Nolde interessierte sich dezidiert für die archaische Kultur indigener Völker, die er in den Tropen Deutsch-Neuguineas vorzufinden glaubte, sicherlich aber nicht in der „kultivierten“ japanischen Weltmacht. Zudem waren die Reisevorbereitungen zur Südseeexpedition eilig durchgeführt worden:¹⁵³ Nolde hatte kurzentschlossen auf die Einladung reagieren müssen, die an ihn herangetragen wurde, sodass er kaum Zeit gehabt haben dürfte, sein Wissen in Sachen ostasiatischer Kultur zu intensivieren. Abgesehen von der erkenntnisreichen Bekanntschaft mit With beinhaltete die Japanreise keine Begegnungen hinter der touristischen Kulisse. Für Nolde stand das impressionistische Erleben des Landes im Mittelpunkt, welches er, unabhängig von Erwartungen Dritter, auf sich wirken lassen und künstlerisch verarbeiten konnte.

Nolde erlebte Japan vornehmlich durch die Brille des Touristen, auch wenn er sich, wie die nachfolgende Betrachtung noch zeigen wird, bereits Jahre vor der Reise mit Japans Kunst auseinandergesetzt hatte. Seine Unternehmung beinhaltete soziale Praktiken, die, nach der Definition von John Urry und Jonas Larson, gemeinhin als Tourismus bezeichnet werden können. Es ist die Bewegung durch den Raum als eine freizeithliche Aktivität, anvisiert für eine begrenzte Zeit und entkoppelt vom direkten Gelderwerb. Diese Tätigkeit verfolgt das Ziel, jenseits der alltäglichen Routine eine andersartige, authentische und neue Erfahrung zu generieren.¹⁵⁴

¹⁵² MacCannell, Dean 1976, S. 93.

¹⁵³ Vgl. Paflik-Huber, Hannelore, in: Ausst.-Kat. Wolfsburg 2017, S. 55.

¹⁵⁴ Vgl. Urry, John / Larsen, Jonas 2011, S.16 f.

3. Japanbilder versus Japanvorstellung

3.1 Die Reisebilder – einflussreiche Faktoren in der Bildproduktion

Bevor die Künstler zu ihrer eigentlichen Japanfahrt aufbrachen, hatte die Reise zu dem ostasiatischen Inselstaat bereits in der Imagination stattgefunden. Die Akteure hatten sich gedanklich auf das fremde Land, dessen Kultur, die Begegnung mit den Japanern und die lokalspezifischen Rahmenbedingungen vorbereitet. Dazu gehörte einerseits die praktische Organisation der Reise: Dokumente wurden zusammengestellt, Genehmigungen und Empfehlungsschreiben eingeholt und das Gepäck mitsamt den Malutensilien gepackt. Andererseits wurden Informationen über das Reiseland gesammelt, die in Fachliteratur, Romanen sowie im Gespräch vorzufinden waren. Auch der Besuch von Vorträgen und Japansammlungen konnte der Vorbereitung dienen. Die in der Heimat eingeholten Auskünfte wirkten sich zusammen mit den Faktoren Zeit und Geld wesentlich auf die konkrete Gestaltung der Reiseroute aus.

Die Vorbereitungen implizierten ein Vorstellungsbild von dem Zielland. Eine Vorstellung existierte zwar schon vor den eigentlichen Reiseplanungen, denn verheißungsvolle Japanbeschreibungen weckten in vielen Reisenden überhaupt erst den Wunsch, die Insel zu besichtigen.¹ Nun wurde die Imagination aber zu einem Erwartungsbild konkretisiert und mit auf die Fahrt genommen. Herausgebildet hatte sich das Japan-Bild jedes Einzelnen durch verschiedene Faktoren; eine Rolle spielten das Umfeld, persönliche Erfahrungen und die Bildung, welche die Reisenden, in diesem Fall die Künstler, mitbrachten. Unterstützt, gesteuert und genährt wurden die individuellen Anschauungen durch das heimische Japan-Bild, das im euroamerikanischen Raum formiert und verbreitet war. Die Ausgangskultur, in der die Künstler sozialisiert und geprägt waren, wirkte sich also entscheidend darauf aus, wie und mit welchem Rüstzeug die Maler Japan begegneten und welche Hoffnungen, Ansichten und Wünsche sie mit der Reise verbanden.

Berücksichtigung muss das Erwartungsbild auch hinsichtlich der ungewöhnlichen Situation finden, in die sich die Reisenden begaben. Herausgelöst aus ihrem sozialen Umfeld mit vertrauten Personen, Alltagsritualen, Normen und Verhaltensregeln

¹ Seit den ersten fantastischen Schilderungen Marco Polos wurden Europäer dazu verleitet, das verheißungsvolle Land aufzusuchen. 700 Jahre nach Polos Buch berichtete Emil Orlik, dass ihn zunächst die Fantasie nach Japan versetzt hatte und zum Initiator für seine Ostasienreise wurde. Vgl. Orlik, Emil 1924, S. 22.

mussten sie sich auf eine neue Umgebung einstellen, unterlagen einem ungewohnten Tagesrhythmus, aßen fremde Speisen, konnten sich nur eingeschränkt verständigen und wurden zudem mit unbekanntem Sitten, Gewohnheiten und Denksätzen konfrontiert. Eric Leed sah das Reisen gar als eine paradigmatische Erfahrung, welche den Übergang von einem Denksystem zu einem anderen markiert:² Einerseits ermöglichte die räumliche Distanz zu Altbekanntem eine Befreiung von konventionsgebundenen Strukturen, andererseits mussten die Reisenden sich dem unbekanntem System unterordnen und erst ihren Platz im neuen Gefüge finden. Dies bedeutet keineswegs, dass die eigene Kultur vergessen wurde; vielmehr wurde das Vertraute mit den neuen Erlebnissen konfrontiert, reflektiert und neu bewertet.³ So liefern die entstandenen Bilder, Notizen und Berichte Auskünfte sowohl über die eigene Ausgangskultur als auch über die Denkweise der Reisekünstler. Umgekehrt führte der Vergleich zu einer Beurteilung oder Neubewertung des Unbekannten. Dabei konnten alte Erwartungsbilder und Vorstellungen über das Zielland revidiert, zerstört oder aber bestätigt werden. So resümierte Emil Orlik einige Wochen nach seiner Ankunft in Japan, dass er anfangs enttäuscht gewesen sei, da er sich vieles anders vorgestellt habe.⁴ Wie mächtig das in der Heimat kreierte Fantasiebild sein kann, demonstrierten Goethes berühmt gewordene Italien-Erinnerungen. Endlich in Rom angekommen berichtete er:

„[...] es ist alles, wie ich mir's dachte und alles neu. Ebenso kann ich von meinen Beobachtungen, von meinen Ideen sagen. Ich habe keinen ganz neuen Gedanken gehabt, nichts ganz fremd gefunden, aber die alten sind so bestimmt, so lebendig, so zusammenhängend geworden, daß sie für neu gelten können.“⁵

Nach langer Fahrt in Japan angekommen, überprüften die Reisekünstler einerseits ihre alten Vorstellungsbilder und reflektierten andererseits die neuen Eindrücke. Bereits auf der Hinfahrt zeigte sich Orlik in Honkong von den Impressionen überwältigt: „Wo soll ich aber eigentlich anfangen!! Natur, Volk und Gebräuche alles so neu! Alles eine malerische Schatzgrube!“⁶

In der Folgezeit wurde die Menge an Informationen mittels schriftlicher Äußerungen und visueller Darstellungen verarbeitet, sortiert und geordnet. Diese Strategie bot Orientierung angesichts der quantitativ kaum zu bewältigenden Fülle von Reizen. Die

² Vgl. Leed, Eric J. 1993, S. 19.

³ Ebenda, S. 82.

⁴ Vgl. Emil Orlik an Max Lehrs, 15.05.1900, Tôkyô, in: Orlik, Emil [1981], S. 114.

⁵ Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Werke. Aus meinem Leben, 23. Bd., Wien/Stuttgart 1822, S. 225.

⁶ Emil Orlik an Max Lehrs, 05.04.1900, Hongkong, zitiert nach: Orlik, Emil [1981], S. 113.

Welt wurde hierfür in „das Eigene“ und „das Andere“, resultierend aus dem Fremden, unterteilt. Binäre Denkstrukturen entstanden und wurden auf die Reisebilder übertragen. Auf diese Weise konnte das Unbehagen gegenüber dem Unbekannten überwunden werden, da man sich der eigenen kulturellen Zugehörigkeit vergewisserte. Doch existiert das Fremde als solches nicht per se, sondern als Ergebnis einer Konstruktion, denn erst mittels der Deutung durch ein Subjekt wird jemand oder etwas zum Fremden gemacht. Daraus folgt unweigerlich, dass die Fremdheit keine Konstante bildet, sondern immer wieder neu verhandelt werden muss.

Die Systematisierung der Sinneseindrücke, welche von den Malern beim Prozess der Verarbeitung der Reiseerlebnisse vorgenommen wurde, wurde alsdann an das heimische Publikum weitergetragen; schließlich richteten sich die entstandenen Japanbilder an Adressaten aus dem eigenen Kulturkreis. Ihnen sollte eine möglichst prägnante Darstellung der Ferne vermittelt werden. Dabei wurden feine Differenzierungen und widersprüchliche Beobachtungen vernachlässigt, die sich störend auf das idealisierte Gesamtbild ausgewirkt hätten. Deren Negierung führte zu einer Selektion von Bildinhalten. Letztendlich transportierten die Gemälde und Zeichnungen eine Botschaft; die Reiseimpressionen wurden zu einem ausdrucksstarken Bild, zu einer Essenz verdichtet und konstruiert. Dies korrelierte nicht selten mit dem Erwartungsbild der Adressaten. Häufig beinhaltete es die Visualisierung des Spektakulären und Ungewöhnlichen, kurzum des Fremden. Die Alteritätserfahrung wurde also bewusst gesucht und zum Bildgegenstand erkoren.

Bereits für die literarische Gattung des Reiseberichts merkte Peter Brenner an, dass das Fremde in den Beschreibungen auf seine reizauslösende Funktion, mitunter auf das Schöne, Kuriose und Exotische, reduziert wurde. Daraus schloss er, dass die Aufgabe des Reiseberichts „im Auffinden des Originellen und objektiv oder subjektiv Interessanten“⁷ liegt. Was für die Gattung des Reiseberichts gilt, tritt in den materiellen Bildwerken umso deutlicher zutage.

Hierbei spielte das Moment der Authentizität eine zentrale Rolle, denn umgekehrt kann das Verlangen der Reisenden nach Authentischem „als ein Verlangen nach Originalität und Einzigartigkeit, allgemeiner: nach Differenz“⁸ gesehen werden. Der Wunsch des Reisenden nach Alterität und Authentizität führte seit Anbeginn der Reise- und

⁷ Vgl. Brenner, Peter J., in: Brenner (Hg.) 1989, S. 38.

⁸ Schäfer, Robert 2015, S. 18.

Tourismusbranche zu dem, was Dean MacCannell als „staged authenticity“⁹ bezeichnete. Sie wurde performiert und aufgesucht an den Sightseeing-Hotspots und war gleichsam ein wichtiges Element der Reisebilder.

Im Sinne des Konstruktivismus stellten die gemalten und gezeichneten Bildwerke die erlebte Wirklichkeit und damit das Zielreiseland selbst also nicht objektiv, sondern subjektiv durch die Brille des Künstlers dar. Marsha Pearce führte aus, dass Reisebilder, durch verschiedene Mechanismen konstruiert, zu Trägern von persönlichen Erinnerungen wurden. Gleichzeitig sind die Darstellungen in einer Matrix visueller Repräsentationen gefangen.¹⁰ Folglich stehen die Bildnisse im Spannungsfeld zwischen den realen, wenn auch subjektiv empfundenen Erlebnissen und dem individuellen sowie kollektiven Vorstellungsbild über Japan.

Es wird deutlich, warum die Künstler, in der Ferne mit einer Vielzahl neuer Impressionen konfrontiert, nicht aus der vollen Bandbreite möglicher Motive schöpften. Bei der Durchsicht der Bildwerke, die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegen, haben sich einige prägnante Themengebiete herauskristallisiert. Es hat sich gezeigt, dass die Maler wiederholt Landschaften, Tempel- und Schrein-Ansichten, Musik, Tanz und Theater sowie Frauendarstellungen visualisierten. Es ist bemerkenswert, dass diese Kategorien sowohl den Themenschwerpunkten der Farbholzschnitte als auch denen der Yokohama-Fotografien entsprechen. Beide Medien wurden in Europa rezipiert und hatten die europäische Japanvorstellung geprägt. Daraus wird ersichtlich, dass die Japan-Wahrnehmung des eigenen Kulturraums in den Reisebildern präsent war.

Die Auswahl der Motive wurde jedoch von einer Reihe von Faktoren gelenkt. Zum einen hatten die Reisenden einen begrenzten und heterogenen Zugang zur japanischen Kultur, abhängig von den spezifischen Reisekonditionen. Zum anderen knüpfte die Motivwahl daran an, welche Funktion die Bilder später erfüllen sollten und mit welcher Intention sie geschaffen wurden. Zur Differenzierung der Ausgangsbedingungen wird im Folgenden zunächst ein Überblick über das Japan-Oeuvre der einzelnen Reisemaler gegeben, bevor ihre Bildwerke innerhalb der Themenfelder beleuchtet werden.

Im Zentrum der Werkgenese von Wilhelm Heines Japanbildern standen naturwissenschaftlich-ethnografische Überlegungen sowie eine dokumentarisch-illustrative Bildfunktion, gemäß dem Aufgabenbereich eines offiziellen

⁹ Vgl. MacCannell, Dean 1976, S. 91 ff.

¹⁰ Vgl. Pearce, Marsha, in: Lester / Rakić (Hg.) 2014, S. 157 f.

Expeditionsmalers. Dadurch distanziert sich sein Werk von den Arbeiten der anderen Reisemaler. Abhängig vom Medium, mit dem die Abbildungen ausgeführt wurden, und vom intendierten Adressaten wurden die benannten Kategorien variiert und angepasst. Bei den heute bekannten Japandarstellungen handelt es sich um sorgfältig ausgeführte Kompositionen, die der Maler auf Grundlage von Skizzen und Fotografien ausarbeitete.¹¹ Im offiziellen Bericht der Perry-Expedition wurden mehr als 400 Lithografien nach den Skizzen Heines und den Daguerreotypen Eliphalet Browns abgedruckt.¹² 1855 publizierte Brown ein Mappenwerk mit sechs großformatigen Farblithografien, die auf Heines Aquarellen beruhen.¹³ Die Grafiken wurden von Commodore Perry autorisiert. Es sind Bilder, die den entschlossenen Einzug der Amerikaner in Japan thematisieren (Abb. 23). Ein Jahr darauf brachte Heine sein eigenes lithografisches Werk mit zehn Blättern heraus, darunter ein Porträt Perrys sowie romantisierende Stadt-, Tempel-, Hafen- und Landschaftsansichten, die Heines Interesse an fremden Ländern und exotischer Architektur offenbaren.¹⁴ In ähnlicher Manier entstanden manch stimmungsvolle Ölgemälde, die den Geschmack des amerikanischen Publikums trafen.¹⁵ Für Heines Buchprojekte mussten die Malereien in Grafik übertragen werden.¹⁶ 1873/75 publizierte der Reiseschriftsteller und Maler Heine den Band „Japan. Beiträge zur Kenntnis des Landes und seiner Bewohner“; sein letztes und aufwendigstes Japanwerk.¹⁷ Hier konnte Heine seine schriftstellerischen und künstlerischen Interessen miteinander verbinden, indem er den 50 Abbildungen jeweils erläuternde Texte beifügte. Mit Unterstützung befreundeter Künstler – der Maler Guido

¹¹ Angesichts der eingeschränkten Möglichkeiten an Bord der Expeditionsschiffe und den nur provisorisch zu einem Atelier umfunktionierten Räumlichkeiten am Reiseziel selbst kann davon ausgegangen werden, dass größere Kompositionen erst in der Heimat gefertigt wurden. Zudem berichtete Heine, dass er auf seiner zweiten Japanreise die künstlerische Tätigkeit vernachlässigen musste, aufgrund der aufwendigen Fotoaufnahmen, die in seinen Zuständigkeitsbereich fielen. Vgl. Brief Wilhelm Heines an Konsul J. H. W. Wagener (1782–1861) vom 06.12.1860, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Signatur HA, Autografen, Allgemeine Reihe, K.45, Heine, Wilhelm, 06.12.1860.

¹² Siehe dazu: Hawks, Francis L. 1856.

¹³ Eliphalet Brown: „Illustrations of the Japan Expedition. Elephant Folio of Six Lithographs“, New York 1855, herausgegeben in einer Auflagenhöhe von 100 Exemplaren. Die handkolorierten Lithografien haben die Maße 92,5 x 65,5 cm.

¹⁴ William Heine: „Graphic Scenes of the Japan Expedition by Wm Heine, Artist of the Expedition“, New York, 1856.

¹⁵ Leider wurde bislang keine Bestandsaufnahme von Heines Ölgemälden vorgenommen. Ein Großteil seiner Werke befindet sich heute in den USA im Privatbesitz. Sie werden bisweilen bei Auktionen zum Verkauf angeboten, oft unter dem Namen William Heine.

¹⁶ Siehe dazu: Heine, Wilhelm 1856; Heine, Wilhelm 1858/59. Heines Reisebericht „Eine Weltreise um die nördliche Hemisphäre“, enthält keine Abbildungen (Heine, Wilhelm 1864).

¹⁷ Heine, Wilhelm 1873/75. Aus Enttäuschung darüber, dass seine Zeichnungen und Fotoaufnahmen für den offiziellen Expeditionsbericht der Preußen nicht verwendet wurden, stattdessen aber die Gemälde von Albert Berg, beschloss Heine, ein eigens Japanwerk herauszugeben, sodass seine Arbeit nicht gänzlich verloren ging.

Hammer (1821–1898), Albrecht Ludwig Schuster (1824–1905), Menno Mühlig (1823–1873) und Bernhard Mühlig (1829–1910) – wurden die Abbildungen für die Publikation zunächst mit Ölfarben in einer monochromen Grau-in-grau-Malerei angefertigt (Abb. 24)¹⁸. Die Grisaille-Technik ermöglichte es, von den Ölgemälden kontrastreiche Lichtbilder aufzunehmen. Diese wurden anschließend in das Foliowerk eingefügt. Unklar bleibt, an welcher Stelle Heine den Pinsel selbst in die Hand nahm.¹⁹ Die Bildideen und die entsprechenden Vorlagen, basierend auf dem Arbeitsmaterial beider Expeditionen, stammten hingegen von Heine. Es entstanden lebhaft Szenerien, die in die eurozentrischen Kategorien „Geschichtliches“, „Religiöses“, „Ethnologisches“, „Naturgeschichtliches“ und „Ansichten“ unterteilt wurden. Die Abbildungen konzentrieren sich auf die Darstellung Alt-Japans und unterscheiden sich dadurch thematisch von den Lithografien. Die späten Arbeiten reagierten bereits auf den romantisierenden Blick auf Japan, der den technologischen Fortschritt ausklammerte. Im Vorwort des Foliowerks schrieb Heine selbstbewusst, dass er die ostasiatischen Inseln noch in seiner „vollkommensten Abgeschlossenheit und Ursprünglichkeit“²⁰ gesehen habe, wodurch er seine Publikation aus der Menge aktuellerer Japanberichte positiv hervorheben wollte.

Die idealisierende Japanvorstellung wird in den Gemälden von Franz Hohenberger noch augenfälliger. Pittoreske Genre- und Landschaftsansichten, kombiniert mit Architekturdarstellungen, dominieren sein malerisches Oeuvre (Abb. 29). Die Mehrzahl der Gemälde führte der österreichische Maler mit kräftigen Ölfarben aus, daneben wählte er Aquarellfarben, Pastelle und Gouache als Werkzeug. Der Großteil des Japanwerks, ca. 38 Gemälde und 56 Tuschzeichnungen, befindet sich bis heute im *Museum für Ostasiatische Kunst* in Köln. Hier verwahrte der Museumsgründer Adolf Fischer die Gemälde seines Reisegefährten. Zudem besaß Fischers Bruder, der in Wien

¹⁸ 41 der ursprünglich 50 Ölgemälde befinden sich heute im *Museum Fünf Kontinente*, München. Siehe dazu: Richtsfeld, Bruno J., in: Münchner Beiträge zur Völkerkunde 2009.

¹⁹ Die Ölgemälde weisen feine stilistische Unterschiede auf, was angesichts der unterschiedlichen Maler nicht verwundert. Dennoch war Heine, als Initiator der Publikation, um eine ähnliche Manier der Bilder bemüht. Möglicherweise fiel die Wahl der an dem Projekt beteiligten Maler aus dem Grund auf benannte Dresdner Künstler, da sie alle an der Dresdner Akademie studiert hatten.

Mutmaßlich führte Heine einzelne Partien an schwierigen Stellen selbst aus, wo seine Erinnerung als Japanreisender gefragt war (teilweise variiert der Malstil innerhalb eines Bildes). In der Prachtausgabe wurde jedes Gemälde mit dem Namen des hauptausführenden Malers versehen. Allerdings entfallen ihre Namen in der zweiten, preisgünstigeren Volksausgabe des Foliowerks von 1880.

²⁰ Heine, Wilhelm 1873/75, Vorwort.

lebende japanische Honorarkonsul Felix Fischer (n. a.), einige Arbeiten Hohenbergers.²¹ Wenige Monate nach der Heimkehr der Ostasienreisenden wurden 60 Japan-Gemälde Hohenbergers im Berliner Kunstsalon von Eduard Schulte jr. (1856–1936) ausgestellt.²² Der Maler muss in Japan eine überaus produktive und inspirierende Zeit gehabt haben. Einige Eindrücke hielt er unmittelbar mit schnellem Pinselstrich fest, während andere Kompositionen auf Vorstudien basieren.²³ Zudem dienten dem Österreicher Fotografien als Ausgangsmaterial. Sie waren Erinnerungsbrücken und Ideengeber zugleich. Die Lichtbilder wurden Reisenden zum Kauf angeboten – Adolf Fischer erwarb unzählige Fotografien auf seinen Japanreisen.²⁴ Hohenberger verwendete die Souvenirbilder als Vorlagen für Illustrationen, die er für Fischers Publikationen anfertigte.²⁵ Hie und da veränderte der Maler die ursprüngliche Komposition, wählte Bildausschnitte aus oder fügte Details hinzu. So auch in der Zeichnung „Straße von Enoshima“ (Abb. 30, 31). Hier platzierte er auf dem Torii Vögel und unterhalb des Tores einen Lastenträger, der sich zuvor an die Architektur angelehnt hatte. Dadurch wurde seine Grafik umso pittoresker, auch weil der Darstellungstypus des exotisch anmutenden lastentragenden Kulis im eigenen Kulturkreis weithin bekannt war.

Vergleicht man Hohenbergers Buchillustrationen mit seinen Gemälden, so fällt auf, dass Letztere mehr Landschaftsansichten zeigen. Hier konnte der Künstler sich malerisch mit der Farbwirkung der Natur im Wechsel der Jahreszeiten auseinandersetzen, wohingegen die Grafiken in Schwarz-Weiß gedruckt wurden.

Auch das Japan-Oeuvre von Emil Orlik weist differente Themen und Stile auf, abhängig davon, mit welchem Medium sich der Maler künstlerisch ausdrückte. Wohl am bekanntesten und für Orliks Karriere am bedeutsamsten sind seine Farbholzschnitte, die

²¹ Vgl. Vollmer, Hans / (Thieme, Ulrich / Becker, Felix) (Hg.) 1999, Bd. 17/18, S. 314 f.

²² Die Ausstellung wurde im Mai 1896 ausgerichtet.

²³ Das *Museum für Ostasiatische Kunst* in Köln besitzt noch einige Studienblätter zu dem Ölgemälde „Straßenszene vor einem Bordell“ (Abb. 25).

²⁴ Siehe dazu: Ausst.-Kat. Köln 2014.

²⁵ Vgl. Fischer, Adolf, in: Westermanns Monatshefte 1896a; Fischer, Adolf, in: Westermanns Monatshefte 1896b; Fischer, Adolf 1897. Es ist nicht bekannt, welche Vereinbarungen Fischer und Hohenberger bezüglich der Publikationen getroffen hatten und warum die fotografischen Vorlagen für die Illustrationen zum Einsatz kamen. Ein Grund mag darin liegen, dass Hohenberger Fischer auf nur einer Reise begleitete, Fischers „Bilder aus Japan“ jedoch zwei Japanreisen thematisierten. Dem schließt sich die Überlegung an, warum Fischer die Lichtbilder nicht direkt druckte; eine Reproduktion war technisch realisierbar, die Publikation enthält sogar einige Fotografien. Dagegen trugen die Illustrationen, durchgeführt von einem etablierten Künstler, dazu bei, Fischers Werk exklusiver zu gestalten. Zudem verliehen die individuellen Darstellungen dem Bericht eine persönliche Note und standen somit den seriell angefertigten Fotografien entgegen, die Charles Baudelaire (1821–1867) als seelenlos verurteilt hatte – eine Idee, die noch am Ende des 19. Jahrhunderts weit verbreitet war.

angelehnt an die in Japan entwickelten Herstellungskonventionen entstanden. Daneben fertigte er Darstellungen mittels der Lithografie, Radierung sowie in Öl- und Aquarellfarben an. Zudem versuchte sich Orlik in Tuschmalerei, nachdem er die Pinselführung bei Kanô Tomonobu studiert hatte. Kleine Tuschzeichnungen tauchen zuweilen in seinen Briefen auf, jedoch nicht in größeren Kompositionen, sodass dies „Fingerübungen“ blieben.

Bemerkenswert ist, dass der Böhme verschiedene grafische Medien zur künstlerischen Wiedergabe gebrauchte, was einen erheblichen Aufwand verursachte. Er konnte die Grafiken nur mit sorgfältiger Vorbereitung, mit den entsprechenden Werkzeugen sowie in Zusammenarbeit mit heimischen Druckern ausführen.²⁶ Die meisten Reisekünstler wählten bevorzugt Kreiden und Pastelle, schnell trocknende Tusche, Aquarellfarben und Gouache, aber auch Ölfarben.

So verwundert es nicht, dass Orlik gleich zwei grafische Mappen in Erinnerung an seine Reisen herausbrachte. 1904 publizierte er im Selbstverlag das Mappenwerk „Aus Japan“, bestehend aus sechs Farblithografien und neun Farbradierungen, jedoch ohne Holzschnitte.²⁷ 1921, neun Jahre nach Orliks zweitem, kurzweiligen Japanaufenthalt, verlegte F. Bruckmann in München „Die Reise nach Japan“ mit zwölf Radierungen. Vier Blätter zeigen japanische Motive. Im Gegensatz zu Wilhelm Heines Foliowerk von 1873/75 fügte Orlik den Blättern keine erläuternden Texte oder spezifizierenden Bildunterschriften hinzu. Hier standen die Kunstwerke im Fokus; diese benötigten keine ergänzenden Informationen.

Aus Orliks zehnmonatigem Japanaufenthalt gingen mannigfaltige Bildsujets hervor. In besonderer Weise waren es aber die Menschen, die ihn fesselten und ihren Widerhall in den Kunstwerken fanden. Die Ausführungen basieren auf alltäglichen Begegnungen und Beobachtungen der Straße, es sind Mutter-Kind-Darstellungen, junge Frauen in Winterbekleidung, einfache Bäuerinnen sowie Unterhalterinnen, Handwerker, Pilger, Rikschafahrer, ein Holzschneider, Drucker und Maler. Die männlichen Personen erhalten zumeist eine aktive Rolle, während die Frauen oft passiv abgebildet werden. Zudem spiegeln Orliks Arbeiten ein Interesse an der unmittelbaren Lebensumgebung der Menschen wider. Die Bildprotagonisten wurden, wenn nicht in Einzeldarstellungen

²⁶ Orlik fertigte einige Holzschnitte in Japan, andere hingegen in der Heimat an. Ca. zwölf Lithografien ließ er in der Tôkyôter Druckerei Koshiba drucken. Sie tragen noch den Stempel der Druckerei. Die Radierungen entstanden erst nach der Reise.

²⁷ Rüdiger Joppien merkte an, dass auch eine Edition mit Farbholzschnitten wünschenswert gewesen wäre. Er vermutete, dass ein derartiges Projekt an handwerkliche und finanzielle Grenzen gestoßen wäre und daher schwer umsetzbar war. Vgl. Joppien, Rüdiger, in: Voss-Andreae (Hg.) 2012, S. 32.

wiedergegeben, in genrehafte Straßenszenen oder in Naturansichten integriert – reine Landschaftsabbildungen bilden eine Ausnahme im Orlik'schen Japanwerk.

Karl Walsers Japanreise resultierte in zehn Ölgemälden und etwa 75 Aquarellen, laut des Prokuristen Paul Cassirers.²⁸ Dazu kommen mehrere Zeichnungen, enthalten in Walsers Skizzenbuch.²⁹ Bedauerlicherweise sind heute nur vier Ölgemälde bekannt; diese befinden sich im Schweizer *Neuen Museum Biel*, am Geburtsort des Malers. Ähnlich wie Emil Orlik acht Jahre zuvor rückte Walser die Darstellung der Japaner in den Vordergrund seiner künstlerischen Arbeit. Abgesehen von einigen Landschaftszeichnungen füllen sie sein gesamtes Skizzenbuch. Die Zeichnungen zeigen schnell ausgeführte Bewegungs- und Kostümstudien von Schauspielern und musizierenden, tanzenden oder ruhenden Geishas und Maikos³⁰ (Abb. 32). Der Maler verwendete die kleinen mit Bleistift, Kohle und Feder ausgeführten Skizzen als Studienmaterial und überführte die Entwürfe später in aquarellierte Bleistift- und Kohlezeichnungen. Von den Grafiken wurden wiederum mehrfarbige oder monochrome Lichtdrucke angefertigt und in die Publikation „Sassa yo Yassa“ eingefügt. Die Abbildungen bilden einen wesentlichen Bestandteil des Buches und wurden in den Werbeanzeigen aktiv beworben.³¹ Kellermanns „Spaziergang in Japan“ kommt dagegen ohne Illustrationen aus, sieht man von der Abbildung auf dem Titelblatt ab.

Eine weitere, eher unterrepräsentierte Themengruppe in Walsers Japanwerk bilden die Landschaftsaquarelle und -zeichnungen. Es sind idyllische, impressionistisch ausgeführte Naturstudien mit japanischen Architekturelementen und Staffagefiguren.

In einem höheren Maße als die Aquarelle zeichnen sich Walsers Ölgemälde durch das Bildsujet des Genres aus. Die farbenfrohen und detailliert ausgeführten Gemälde schildern eine Kabuki-Theaterszene sowie sommerliche Festlichkeiten rund um die Kyôtoer *matsuri* (Abb. 26, 33–35). Um die lebhaften und schwer zu skizzierenden Szenen möglichst authentisch wiederzugeben, gebrauchte Walser Fotografien als

²⁸ Brief des Kunstsalons Paul Cassirer (Theodor Stoperan) an die Züricher Kunstgesellschaft, 17.07.1909, Archiv des Kunsthauses Zürich, in: Echte, Bernhard, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 102.

²⁹ Das Skizzenbuch befindet sich in der *Schweizerischen Nationalbibliothek*. Das *Kunstmuseum Bern* besitzt das größte Konvolut Walsers Japanwerkes, bestehend aus Aquarellen und Zeichnungen.

³⁰ Als Maiko werden junge Lerngeishas in ihrer Grundausbildung bezeichnet.

³¹ „Im gleichen Verlag erschienen von Bernhard Kellermann Sassa yo Yassa Japanische Tänze. Mit vielen Illustrationen, davon sechs mehrfarbigen und sechs einfarbigen Lichtdrucken, nach Zeichnungen von Karl Walser.“ Bernhard Kellermann: Ein Spaziergang in Japan, 3. Auflage, Berlin 1920, S. 4.

Hilfsmittel, ähnlich wie Wilhelm Heine und Franz Hohenberger. Das *Robert Walser-Zentrum* in Bern besitzt über 100 Japan-Fotografien aus dem Nachlass Karl Walsers.³²

Da Emil Nolde Japan nur für kurze Zeit bereiste, stellen seine Japanbilder einen entsprechend kleinen Teil des Gesamtkonvoluts, das der Maler während seiner Südseereise schuf.³³ Wenn Noldes Interesse geweckt wurde, dann entstanden gleich mehrere Zeichnungen hintereinander. Dagegen ruhten die Zeichenstifte von Zeit zu Zeit, während er das Land mit seiner kleinen Reisegruppe durchstreifte.³⁴ Schlaglichtartig konzentrierte sich der Maler künstlerisch auf einige wenige Themengebiete, die ihm in Japan begegneten, während er viele andere potenzielle Themen ausblendete – Naturstudien fehlen ganz, obwohl sie in den Südseebildern eine bedeutende Rolle spielen. Nolde konzentrierte sich in seinen Darstellungen auf einige wenige Motive, bevorzugt in Aquarell ausgeführt und auf das Wesentlichste reduziert. Sie zeigen Theaterschauspieler auf der Bühne, Tempelbesucherinnen, einige Charakterstudien und immer wieder Dschunken. Bemerkenswert ist, dass Nolde seine Menschendarstellungen, zumeist junge Japanerinnen, selten verortet. Lediglich in den Aquarellen mit den Tempelbesuchern setzte Nolde die japanische Architektur deutlich erkennbar in den Hintergrund (Abb. 36).

Die Aquarelle stellten demnach keine Dokumentation der Reise dar, Nolde fügte den Blättern auch keine erläuternden Bildunterschriften hinzu. Aus diesem Grund kann heute nicht zweifelsfrei eruiert werden, wo der Künstler die zahlreichen Dschunken-Bilder malte. Noldes Reisebericht zufolge fertigte er einen Großteil der Abbildungen in China an, auf dem Jangtsekiang sowie auf der Schiffspassage von Nagasaki nach Peking.³⁵ Es entstanden mit schnellem Strich ausgeführte Aquarelle, mal dominiert von

³² Bei den Fotografien handelt es sich um Schwarz-Weiß-Aufnahmen, als Postkarten sowie im preisgünstigen Cartes-de-visite-Format, zumeist im Set erworben. Zudem besitzt das Archiv 15 kolorierte Postkarten.

Die Fotografien fächern eine weite Bandbreite von Themengebieten auf: Genreszenen, Architektur- und Landschaftsansichten, Abbildungen von Theatermasken und immer wieder Schauspielerporträts. Möglicherweise gedachte Walser, die Fotografien für spätere Gemälde, Illustrationen und Bühnenbilder wiederzuverwenden. Sicherlich gingen die Lichtbilder in den Grundstock seines Arbeitsmaterials ein, sodass er bei Bedarf auf die Abbildungen zurückgreifen konnte. Es gehörte zur allgemeinen Arbeitspraxis im 19. und frühen 20. Jahrhundert, dass Maler Lichtbilder als Hilfsmittel erwarben oder selbst herstellten. Erwiesenermaßen fertigte auch der schottische Maler George Henry (1858–1943), der Japan 1893/94 bereiste, noch Jahre nach der eigentlichen Reise mithilfe seiner Souvenir-Fotografien Japanbilder an. Vgl. Lambourne, Lionel 2005, S. 165.

³³ Insgesamt entstanden auf der Expedition 19 Ölbilder, 200 Aquarelle, beinahe 400 kleinformatige Farbzeichnungen, sechs kleine Holzskulpturen und zwei Holzschnitte.

³⁴ Vgl. Nolde, Emil [2008], S. 270.

³⁵ Ebenda, S. 271.

kräftigen Farben, mal von einer dynamischen Konturlinie (Abb. 37). In Japan wurde ihm das Dschunken-Zeichnen bald untersagt, sodass er das Malen erst wieder in China aufnehmen durfte.

„Ich stand am Bug, eifrig zeichnend, bis dann ein Polizist oder vielleicht ein Soldat zu uns kam, es mir verbietend. [...] Alle meine schönen Dschunken mit ihren hochragenden stolzen Segeln – auch wenn sie hunderte Male geflickt waren – mußte ich entsagend vorbeisegeln lassen!“³⁶

Da Nolde von japanischen wie von chinesischen Dschunken gefesselt wurde³⁷ und hierbei keine stilistischen Unterschiede festzustellen sind, werden in der Untersuchung alle Dschunken-Darstellungen der Expeditionsreise berücksichtigt.

3.2 Landschaftsdarstellungen

Den Naturraum Japans thematisierte Wilhelm Heine in weit gefassten, atmosphärischen Landschaftsansichten. Sie wurden von erhöhten Aussichtspunkten aus angefertigt und vermitteln landeskundliche Anschauungen über geografische Besonderheiten. Zumeist schweift der Blick des Bildbetrachters von einer bewachsenen Anhöhe im Vordergrund ausgehend über eine Küstenlandschaft im Mittelgrund bis hin zum offenen Meer und zu in der Ferne auslaufenden Bergketten (Abb. 38, 39).³⁸ Staffagefiguren, Sträucher und kleinere Bauten oder Skulpturen beleben die Szenerien. Die in der Natur verorteten Menschen tragen landestypische Bekleidung: Umhänge, weite Kleidungsstücke, Strohhüte und lange, am Hinterkopf zusammengebundene Haare mit rasiertem Haupthaar, sodass sie, wenn auch nicht immer korrekt wiedergegeben, der heimische Betrachter schnell als „Asiaten“ identifizieren und die Landschaft gedanklich einem Kulturraum zuordnen kann. Ferner werden die Darstellungen durch die Staffagefiguren exotischer und verdeutlichen darüber hinaus die Größenverhältnisse der Szenerie.

Zwar zeigen Heines Bilder keine Ideallandschaften im Sinne des barocken Klassizismus, dennoch sind es idealisierte Kompositionen, in welchen die einzelnen Bildelemente wohldurchdacht platziert wurden. Dazu gehört die atmosphärische Inszenierung der Lichtregie und das Spiel der Wolkenbildung – Stilmittel, die in der Malerei der deutschen Romantik zu finden sind.

³⁶ Ebenda, S. 260 f. An der Küste befanden sich Festungen, sodass Nolde das Zeichnen untersagt wurde.

³⁷ Hans Fehr erwähnt in seinem „Buch der Freundschaft“, dass der Maler in Japan vor allem von den vom Wind getriebenen Dschunken fasziniert war. Vgl. Fehr, Hans 1957, S. 65.

³⁸ Heine hielt sich in Japan nahe der Küste auf, Ausflüge in das Landesinnere waren zu seiner Zeit noch untersagt, sodass sich die Landschaftsdarstellungen auf jene Region konzentrieren.

Trotz Heines wissenschaftlichem Dilettantismus und seiner bereits angesprochenen Bewunderung für Alexander von Humboldt verraten die Ansichten kein tieferes Bestreben, die verschiedenen Vegetationsformen zu spezifizieren. Die Anatomie und das Blattwerk der mannigfaltigen Pflanzenformen werden verallgemeinert wiedergeben, sodass die Bilder nicht zum Studium der Botanik Japans herangezogen werden können. Stattdessen wollte Heine den Gesamtcharakter der Natur darstellen, so wie er sie auf Reisen erlebt hatte.³⁹

Heines Panoramen wurden ferner zur Kulisse von historischen Darstellungen, zu sehen in dem 1855 publizierten Mappenwerk „Illustrations of the Japan Expedition“, das die Verhandlungen zwischen den Amerikanern und den Japanern thematisiert. So agieren die auf den Farblithografien dargestellten Akteure vor weit gefassten Naturszenarien. Dabei wurden die abgebildeten Austragungsorte, also die Landschaften, zu wichtigen Elementen innerhalb der dokumentarisch angelegten Bilder. Sie gingen eine Verbindung mit dem geschichtlichen Ereignis ein und sind daher mehr als ein pittoresker Hintergrund.

Die Lithografie „First Landing of the Americans in Japan“ thematisiert die Übergabe des präsidentiellen Briefes an die japanischen Machthaber, ausgetragen in der Bucht von Tōkyō (Abb. 40). Der heitere, strahlend blaue Himmel taucht die Szenerie in eine friedvolle Stimmung und unterstützt die subjektive Bildaussage Heines. Schließlich lobte er das taktierende Vorgehen Perrys, der durch reine Machtdemonstration das Einlenken der Japaner in den Verhandlungen bewirkt hatte. Dazu passt die Darstellung der Marinesoldaten, die eine wohlgeformte Aufstellungslinie bilden und einen Gegensatz markieren zu den zwar zahlenmäßig überlegenen, jedoch unkoordiniert am Ufer stehenden Japanern.

In einer weiteren Lithografie aus der Mappe hinterfängt der schneebedeckte Fuji die Verhandlungen im Vordergrund und verortet das Geschehen augenfällig nach Japan (Abb. 23, 41). Für euroamerikanische Reisende wurde der kegelförmige Vulkan zur japanischen Ikone schlechthin, was auch auf Japans Vermarktung des Berges im Ausland als identitätsstiftendes Symbol zurückzuführen ist. Nolde nannte ihn „Japans Berg“⁴⁰, seinen ersten Anblick erwarteten die Japanbesucher sehnsuchtsvoll.

³⁹ Im Gegensatz zu Heine wandte der Maler Albert Berg, der neben Heine die Eulenburg-Expedition begleitet hatte und mit seinen ausgearbeiteten Zeichnungen den offiziellen Expeditionsbericht illustrierte, Humboldts Erkenntnisse der Physiognomie an. Dies bedeutet, dass Berg zunächst einzelne Pflanzen skizzierte, bevor er größere Landschaftskompositionen schuf. Vgl. Dobson, Sebastian, in: Dobson / Saaler (Hg.) 2012a, S. 142.

⁴⁰ Vgl. Nolde, Emil 1965, S. 32.

Schon in Heines Reisebericht der Perry-Expedition ist die Betrachtung des Fuji der erste bedeutende Hinweis, Japan endlich erreicht zu haben, nachdem er den Berg bislang nur aus Publikationen wie von Engelbert Kaempfer kannte. Für ihn war der Berg allerdings eine geologische Besonderheit; nüchtern schreibt er:

„Er bildet, gleich allen Vulkanen, einen abgestumpften Kegel, dessen Seiten sich in einem Winkel von 40 bis 50 Fuß erheben. Wir bemerkten einige lichte Stellen und Streifen, konnten jedoch wegen der dunstigen Atmosphäre nicht unterscheiden, ob es Schnee, oder sehr heller Sand war.“⁴¹

In Japans Geschichte hat der Fuji eine große kulturhistorische Bedeutung. Im Shintôismus gehört er als Göttersitz zu den heiligen Bergen und führte etwa zu der Gründung der religiösen Gemeinschaft der *fuji-kô*: Seit Jahrhunderten wird der Vulkan von Pilgern besucht und in Literatur und Kunst thematisiert.⁴² Das Interesse der Japaner am Fuji wurde bald auch von euroamerikanischen Kunstinteressierten geteilt. Hokusais Farbholzschnitt „Die große Welle von Kanagawa“ aus dem Bilderzyklus „36 Ansichten des Berges Fuji“ ist wohl die Darstellung der japanischen Kunst, welche im euroamerikanischen Raum am häufigsten rezipiert wurde (Abb. 42).⁴³

In jener Zeit, als Heine Japan besuchte, hatten das Interesse und die Reflexion der japanischen Kunst in Europa bisher nur in bescheidenem Maße stattgefunden. Indes widmeten sich viele Wissenschaftler und Freizeitforscher im 19. Jahrhundert der Untersuchung von Vulkanen und Bergen: 1802 wagten Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland (1773–1858) einen Besteigungsversuch des ecuadorianischen Vulkanes Chimborazo, 1861/62 erklimmte Karl Klaus von Decken (1833–1865) den Kilimandscharo bis auf eine Höhe von 4.280 Metern. Zudem lockten die heimatlichen Alpen sowohl zur Besteigung als auch zu geologischen Untersuchungen.⁴⁴

⁴¹ Heine, Wilhelm 1856, Bd. 1, S. 222.

⁴² Die älteste heute erhaltene visuelle Darstellung des Fuji-san befindet sich in „Shôtoku Taishi eden“ des Malers Hata no Chitei aus dem Jahr 1069. Spätestens seit dem 15. Jahrhundert gehörte die Darstellung des Berges zum Standardrepertoire von Japans Malern. Vgl. Earhart, H. Byron 2011, S. 16, 99.

⁴³ Christine Guth zeigte in ihrer Analyse, dass Hokusais „Welle“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine rasante Verbreitung in Europa und Amerika fand. Bei diesem Prozess wurde das Motiv mittels vielfältiger Kanäle reproduziert, reinterpretiert, assimiliert und auf verschiedene Medien übertragen. Zudem gelangte Hokusais Darstellung in modifizierter Form wieder zurück nach Japan, beispielsweise durch Porzellan des dänischen Malers Adnold Krog (1856–1931). Dieser hatte die Welle als Motiv für sein Design verwendet. Krogs Porzellan wurde wiederum in den Brennöfen der einstigen Domäne Hirado, nahe Nagasaki, reinterpretiert. Vgl. Guth, Christine M. E. 2015.

⁴⁴ Ende des 18. Jahrhunderts entdeckten die Engländer ihre Faszination für die Alpen. Sie waren es auch, die 1857 den ersten Bergsteigerverein gründeten. Bald organisierte der englische Verleger John Murray Reisen in die Alpenregion. Die Geburt des Alpinismus ist eng verbunden mit der Geschichte des modernen Tourismus. Vgl. Enzensberger, Hans Magnus 1962, S. 157.

Ganz Kind seiner Zeit stellte Heine den japanischen Vulkan ins Zentrum mehrerer Ausarbeitungen. Sie entstanden nach seiner ersten und zweiten Reise und sind Variationen derselben Darstellung (Abb. 43, 44). Hier erhebt sich der Fuji eindrucksvoll im Bildzentrum vor einer schroffen Felsküste. Tobende Wellen lassen die Schiffe im Bildvordergrund zum Spielball der Natur werden. Die Visualisierung von Naturgewalt folgt dem Konzept des „Erhabenen“. Nach der von Edmund Burke (1727–1797) herausgearbeiteten Ästhetik bewirkt die Konfrontation mit etwas Riesigem und Übermächtigem eine Form von Schrecken und Erschauern. Befindet sich der Mensch in sicherer Distanz zu der vermeintlichen Gefahr, so entsteht ein Gefühl der Erhabenheit. Auf diese Weise kann der Anblick, welcher einen wohligen Schauer bereitet, durchaus genossen werden.⁴⁵

In Franz Hohenbergers Visualisierungen des Fuji, die viele Jahre nach Heines Ausführungen angefertigt wurden, stellt sich das Gefühl des Erhabenen nicht mehr ein. Der Maler hatte den Vulkan in mindestens fünf Abbildungen, in Ölgemälden und Grafiken, wiedergegeben. Sogar der Buchtitel zu Fischers Publikation „Bilder aus Japan“ zeigt den Fuji (Abb. 45). Hier „steht“ der Betrachter im Innenraum einer offenen japanischen Architektur, gekennzeichnet durch Tatami-Matten, Bambusrollos und eine rote Laterne. Er lässt den Blick über die hölzerne Balustrade und einen über und über von Seerosen bedeckten Teich zum schneebedeckten Fuji in der Ferne gleiten. Um die Komposition noch „japanischer“ zu machen, wird die Bergspitze von einer feuerroten Sonne hinterfangen, vor der ein Kranich emporsteigt. In der rechten Bildhälfte tritt eine Japanerin in das Bildgeschehen ein. Sie trägt ein Tablett mit zierlichen Porzellantassen und serviert Tee, während ihr Gast Pfeife rauchend neben der Balustrade sitzt und seinen Blick abwendet. Es ist der in sich gekehrte Habitus des sinnierenden Poeten. Hohenbergers Grafik mag von japanischen Farbholzschnitten inspiriert worden sein, ähnlich denen Andô Hiroshiges (Abb. 46). Bemerkenswert ist, mit welcher Strategie Hohenberger die potenziellen Leser zum Erwerb von Fischers Lektüre anregte: Der Maler konzentrierte sämtliche vermeintlich „typisch“ japanischen Elemente, die im eigenen Kulturkreis mit Japan assoziiert wurden, zu einem aussagekräftigen Bild. Der majestätische Fuji spielte eine feste Rolle in dieser Vorstellung. So berichtete Orlik,

⁴⁵ Edmund Burke: A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, London 1757, vgl. Bättschmann, Oskar 1989, 46 f. Burkes ästhetisches Konzept wurde von den Malern der Romantik übernommen.

dass den Touristen Ölgemälde vom Fuji „im Tyroler Alpenstyl“⁴⁶ angeboten wurden. Diese Japan-Assoziation entstand allerdings schon vor dem Auftreten des Japonismus und der Japanmode. Bereits Heines Titelbild zur „Reise um die Erde“ aus dem Jahr 1856 charakterisiert den etwas zu spitz geratenen Vulkan im Zentrum der Illustration (Abb. 47).⁴⁷

Eine weitere Arbeit von Hohenberger zeigt den Fuji im Mittelpunkt einer pittoresken Landschaftsdarstellung (Abb. 48).⁴⁸ Das Ölgemälde wurde vermutlich vom Ufer des Ashi-Sees, einem Kratersee in der Gemeinde Hakone, angefertigt. Der See war und ist bis heute ein attraktives Ausflugsziel. „The view of Fuji, too, and the reflection of Fuji in the lake are great attractions“, gab der Reiseführer an.⁴⁹

Im Gegensatz zu Heines zuvor besprochenem Gemälde ist Hohenbergers Werk eine heitere und lichtdurchflutete Darstellung, im Sinne eines impressionistischen Landschaftsbildes.

Auch in Emil Orliks Radierung „Der Fuji bei Hakone“ hat die spiegelglatte Oberfläche des Sees der Landschaft jedes Unbehagen genommen. Sanfte Hügelketten umrahmen den majestätischen Bergkegel im Zentrum der menschenleeren Szenerie (Abb. 49). Orlik baute die Grafik nach den konventionellen Sehgewohnheiten der Landschaftsdarstellung in europäischer Maltradition auf, ganz anders als in seinem Farbholzschnitt „Japanische Pilger auf dem Weg zum Fujiyama“ (Abb. 50). In diesem Blatt wurde die Bergspitze des Fuji in die rechte Bildhälfte gerückt. Sie wird erst auf den zweiten Blick „entdeckt“. Die Form des Bergers korrespondiert mit den kegelförmigen Strohhüten der wandernden Pilger im Vordergrund. Auch die von Orlik bewunderten Farbholzschnitte zeigen mitunter eine humoristische Betrachtungsweise des allgegenwärtigen Vulkans (Abb. 51).

Emil Nolde widmete dem Anblick des Fuji eine kurze Beschreibung, die in seinen Reiseerinnerungen nachzulesen ist, doch gab er den Vulkan ebenso wie Karl Walser,

⁴⁶ Vgl. Emil Orlik an Max Lehrs, 20.10.1900, Kyôto, zitiert nach: Orlik, Emil [1981], S. 177 f.

⁴⁷ Der Buchtitel wird von mehreren kleinen Szenen flankiert. Sie zeigen stereotype Darstellungen der Länder, die Heine auf der „Reise um die Erde“ gesehen hatte. Über den Illustrationen thront übermächtig der amerikanische Weißkopfseeadler, die Nationalflagge umgreifend. Es wird deutlich, welche Präsenz Heine dem amerikanischen Staat im Weltgefüge zuordnete.

⁴⁸ Das Ölgemälde weist Schäden auf, sodass das Bild heute nur einen fragmentarischen Eindruck von der einstigen Arbeit vermittelt. Dazu kommt, dass das Gemälde wohl nicht ganz ausgeführt wurde. Vgl. Delank, Claudia 1996, S. 93.

⁴⁹ Chamberlain, Basil Hall / Mason, W. B. 1907, S. 158.

soweit bekannt, nicht malerisch wieder. Bei Noldes erster Begegnung mit dem Berg, den er vom fahrenden Zug aus erblickte, war ihm sein Anblick längst vertraut, da „[...] hunderte Male gemalt!“⁵⁰, sodass ihn die Visulisierung des bekannten Berges nicht reizte.

Fasziniert zeigte sich Nolde stattdessen, wie bereits angesprochen, von den Dschunken Japans und Chinas, die er in verschiedenen Variationen aquarellierte (Abb. 37, 52, 145, 147, 148). Die Blätter fokussieren die Segelschiffe, den Himmel, das Meer und die Wellen, eine Verortung des Gesehenen, etwa durch die Einbindung der Schiffe in eine Hafenszenerie, findet nicht statt. Noldes Seestücke können in einer weit verstandenen Definition dem Genre „Landschaft“ zugeordnet werden.

Das Oeuvre des norddeutschen Malers zeigt eine dezidierte Vorliebe für das Element Wasser; so hatte er immer wieder die Schiffe im Hamburger Hafen skizziert.⁵¹ Noldes Interesse an der Thematik fußt auf seiner stetigen Suche nach dem „Urwesen“, dem Ursprünglichen und den immer dagewesenen Naturgewalten. Diese meinte er in den Naturelementen und bei den Urvölkern zu finden.⁵²

Darstellungen von Segelschiffen und Fischerbooten lassen sich bei allen Reisemalern finden (Abb. 23, 53, 54). Die markante Segelform der Schiffe wurde zu einem Wiedererkennungsmerkmal, sodass der Betrachter sie intuitiv im ostasiatischen Kulturraum verorten konnte. Zudem knüpfen die maritimen Abbildungen an den Topos des „Naturvolks“ an. Claudia Schmidhofer stellte in ihrer Studie über das Japan-Bild in deutschsprachigen Reiseberichten fest, dass Japans Landschaft zu einem Naturidyll konstruiert und der Mensch als ein Teil der Idylle interpretiert wurde.⁵³ Dieser lebe im Einklang mit seiner Umwelt, im Wechsel mit den Jahreszeiten, und zeige eine tiefe Verehrung der Natur; laut Vincent van Gogh lebten die Japaner gar in der Natur, als ob sie Blumen seien.⁵⁴

Japans Liebe und enge Verbundenheit zur Natur war eine populäre und kaum angezweifelte Japanvorstellung,⁵⁵ doch tatsächlich wohnten um 1860 bereits zehn Prozent der Japaner in Städten mit einer Einwohnerzahl von mehr als 10.000.⁵⁶

⁵⁰ Nolde, Emil 1965, S. 32.

⁵¹ Vgl. Ausst.-Kat. Hamburg 2015.

⁵² Vgl. Schick, Katrin, in: Ausst.-Kat. Hamburg 2015, S. 33.

⁵³ Vgl. Schmidhofer, Claudia 2010, S. 345 ff.

⁵⁴ Vgl. Vincent van Gogh an Theo van Gogh, Arles, 23/24.09.1888, 686, in: van Gogh, Vincent 2009.

⁵⁵ Vgl. Evett, Elisa 1982, Einleitung, S. XIII.

⁵⁶ Vgl. Hardach-Pinke, Irene, in: Hardach-Pinke (Hg.) 1990, S. 13.

Bestätigungen fanden Interpreten für ihre Vermutung vom Naturvolk darin, dass der Shintôismus in Naturerscheinungen wie Bergen, Bäumen und Flüssen etwas Göttliches sah. Auch war die Natur ein zentrales Motiv der japanischen Poesie und Malerei.⁵⁷

Dazu gehörte die Vorstellung vom Fischer, der von dem reichen Angebot seines natürlichen Ökosystems leben kann und nicht mehr als dessen bedarf, um glücklich zu sein. Bestärkt wurde das Bild von der allgegenwärtig verlautbarten Charakterisierung des Japaners, die besagte, dass dieser genügsam und duldsam sei. In diesem Tenor schrieb Karl Walser an seine Schwester Fanny:

„Der Japaner arbeitet ganz leicht, wohl auch wenig und meistens singt und unterhält er sich. Was braucht er zu seinem bisschen Reis und sein Holzhäuschen das in ein paar Tagen gebaut werden kann.“⁵⁸

Seine Beobachtung stellte Walser dem eigenen Kulturkreis gegenüber, wo die Menschen mit ihrem Hang zum Luxus dazu gezwungen würden, übertrieben viel zu arbeiten. Emil Nolde resümierte diesbezüglich, dass die Japaner genügsam, aber auch fleißig und tüchtig seien.⁵⁹ Die idealisierte Japanbetrachtung der Maler steht im Gegensatz zu der Tatsache, dass die Machthaber zu jener Zeit de facto eine aggressive Expansionspolitik betrieben.

Zu dem thematisierten Vorstellungsbild passt, dass die Globetrotter laut Thomas Pekar die ausgewiesene Schönheit der japanischen Landschaft herausstellten. Japan trat in das Bewusstsein der Europäer als ein Land mit paradiesischer Ideallandschaft, ein *locus amoenus*⁶⁰, ein.⁶¹ Der Inselstaat eignete sich durch seine geografische Lage in besonderer Weise zur Heraufbeschwörung dieses Sehnsuchtsbilds. Japan lag von der eigenen Heimat aus gesehen am anderen Ende der Welt, war von Wasser umgeben und dadurch vom Festland isoliert. Schon Marco Polo hatte mit dem genannten Topos operiert.

⁵⁷ Die Naturdarstellungen der japanischen Kunstwerke waren für den Japonismus von entscheidender Bedeutung, denkt man etwa an die vegetabilen Ornamente des Jugendstils. Künstler und Kunstkritiker verdeutlichten, dass sie erst durch das japanische Vorbild wieder gelernt hätten, sich der Natur zu widmen. Ernst Schur betonte derweil, der Japaner fände seine Inspiration allein in der Natur. Er sah in ihrer Kunst gar eine Weltanschauung, einen Pantheismus, in dem der Mensch ganz verschwinden würde. Vgl. Schur, Ernst, in: *Ver Sacrum* 1899, S. 11.

⁵⁸ Karl Walser an seine Schwester Fanny, Miyazu, 31.05.1908, Robert Walser-Zentrum, Bern.

⁵⁹ Vgl. Nolde, Emil 1965, S. 52.

⁶⁰ Der literarische Topos des *locus amoenus* hat seinen Ursprung in der europäischen Antike und beschreibt eine idealisierte Naturdarstellung. Typischerweise handelt es sich hierbei um einen geschützten Platz, der mit Bäumen, weichem Gras, Wasser und zuweilen mit Blumen und Vogelgesang charakterisiert wird. Die Zeit scheint hier stillzustehen, sodass in Arkadien ein ewiger Frühling und eine üppige Vegetation vorherrschen. Im Laufe der Zeit wurde die Idealvorstellung mit neuen Elementen angereichert, zu einem Liebesgarten gewandelt oder mit dem christlichen Garten Eden assoziiert.

⁶¹ Vgl. Pekar, Thomas 2003, S. 180.

Ganz offensichtlich findet sich die arkadische Vorstellung in den Bildwerken der Maler wieder, obwohl die Reisenden in der Realität mit einem differenzierteren Landschaftsbild konfrontiert wurden. Bernhard Kellermann beschrieb die Landschaft aus dem Zug blickend als eintönig, grau, braun und farblos und „im großen und ganzen meilenweit von meiner Vorstellung der japanischen Landschaft entfernt“⁶². Dennoch fand er die exotische Pracht in einigen Parkanlagen und Gartenlandschaften wieder.

So auch Franz Hohenberger. In einem impressionistischen Ölgemälde stellte er eine Geisha inmitten eines üppig blühenden Gartens dar (Abb. 55). Die junge Frau hat den Blick vom Betrachter abgewandt. Mit der linken Hand hält sie einen Fächer über ihr Haupt, um sich vor der Sonne zu schützen, während sie mit der rechten Hand eine weiße Blüte vom Buschwerk pflückt. Zwei Schmetterlinge wurden von der Blütenpracht angezogen und flattern über den Busch. Die Frau trägt einen gemusterten, rotfarbigen Kimono, der mit den roten Blüten des Baumes in der linken Bildhälfte korrespondiert. Ihre schlanke Gestalt scheint mit der märchenhaften Gartenlandschaft regelrecht zu verschmelzen.

Ebenso werden die jungen Japaner, welche Walser in einem Aquarell skizzierte, harmonisch in die Natur eingebunden (Abb. 56). Auf den ersten Blick wird die Szene von üppig wachsenden Laubbäumen, Kiefern und Büschen dominiert. Erst bei genauerem Hinsehen erkennt man mehrere Kinder oder Jugendliche mittig auf einer erdigen Erhebung. Die Gestalten heben sich kaum von dem dichten Laubwerk ab, zumal sie unverhältnismäßig klein gegenüber der wuchernden Natur dargestellt wurden.

Ein weiteres Aquarell Walsers zeigt eine Gartenanlage, die von der Architektur einer Hausanlage geschützt wird (Abb. 57). Steinlaternen, gestutzte Büsche und Bäume charakterisieren die Grünanlage. Im Bildmittelgrund unterhalb eines weit ausladenden Kieferzweiges steht eine Japanerin, abgewandt vom Bildbetrachter. Sie hat ihren Kopf zur Verbeugung geneigt. Ähnlich wie die Protagonisten auf dem ersten Aquarell skizzierte Walser, im Vergleich zu der Architektur im Hintergrund, die Japanerin unverhältnismäßig klein.

Emil Orlik machte die japanische Kiefer zum Hauptakteur seiner Radierung „Am Biwa-See“ (Abb. 58). Sie steht auf einer Anhöhe am Ufer eines Sees. Zwei Japanerinnen genießen von dort den Ausblick auf das Wasser. Ihre Silhouetten fügen sich harmonisch in die Szenerie. Bei der Kiefer handelt es sich um eine jener „[...] charakteristischen

⁶² Kellermann, Bernhard 1920, S. 19.

Baumsilhouetten, wie die Japaner sie mit ein paar Pinselstrichen hintuschten“⁶³, so Bernhard Kellermann, der einige Jahre später nach Orliks Grafik die japanische Landschaft beschrieb. Das Motiv der Kiefer hatte der Autor bereits vor jener Reise kennengelernt, dank der in Europa zirkulierenden ostasiatischen Kunst.⁶⁴ Während Kellermann das „Japan-Raster“ sprachlich anwandte, setzte Orlik den „japanischen Baumtypus“ visuell um. Fasziniert von dem charakteristischen sich windenden Geäst des Nadelbaums stellte der Maler die Kiefer immer wieder bildnerisch dar. Durch Künstler wie Emil Orlik wurde das in der europäischen Darstellungstradition unbekanntes Bildmotiv also auch in die vertraute westliche Malerei übertragen.

In der Grafik „Beim Chion-in, Kyôto“ integrierte Orlik die hier dargestellte Person noch augenfälliger in die Natur als auf dem zuvor besprochenen Blatt (Abb. 59). Der Farbholzschnitt zeigt eine Gartenlandschaft, von Orlik dekorativ wiedergegeben. Im Hintergrund durchschreitet ein Mönch zwischen moosbewachsenen Baumstämmen einen künstlich angelegten Wald. Nur durch sein schwarzes Obergewand hebt sich der Ordensmann farblich von den dicht verzweigten Bäumen ab.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde die Landschaft bevorzugt in Ausschnitten wiedergegeben. Nur noch selten wählten die Maler das weite Landschaftspanorama, welches Wilhelm Heine bei seinen Kompositionen bevorzugt hatte. Stattdessen konzentrierten sie sich auf einzelne Aspekte der Landschaft – Momentaufnahmen und subjektive Eindrücke traten in den Vordergrund, zeitgleich reagierten die Reisemaler auf das europäische Japan-Bild. Häufig wurden Naturszenen mit Darstellungen der japanischen Bevölkerung belebt und kombiniert. Die Menschen wurden in die Landschaft integriert und erschienen angesichts der üppigen Natur unverhältnismäßig klein. Reine Landschaftsillustrationen, die selbst auf die Abbildung von Architekturelementen verzichteten, waren weniger üblich.

Die Natureindrücke der Maler nach Heine zeichnen sich generell dadurch aus, dass sie heitere, wenn nicht gar liebliche Landschaften zeigen, entsprechend der Idyllen-Vorstellung euroamerikanischer Interpreten. Zudem wurde Japan aufgrund seiner jahrhundertealten Traditionen wie die Blumenschau (*hanami*) und die

⁶³ Ebenda, S. 5.

⁶⁴ In Japan symbolisiert die Kiefer aufgrund ihrer immergrünen Blätter Langlebigkeit, Beständigkeit aber auch Glück. Sie wurde zu einem beliebten Motiv in Landschaftsdarstellungen und findet sich auf zahlreichen Stellschirmen und Schiebetüren feudaler Schlossanlagen wieder.

Blumensteckkunst (*ikebana*) auch als das Land der Blumen bezeichnet.⁶⁵ Vor allem die nach Europa importierten Kunsthandwerksobjekte mit den wiederkehrenden floralen Motiven trugen zur Etablierung des Topos bei. Die positivistische Japankonnotation wurde von den Japanern selbst unterstützt, wodurch das stereotype Bild gefestigt wurde. Den Prozess der Übernahme externer Vorstellungsbilder bezeichnet Irmela Hijiya-Kirschnerit als „Japanische Selbstexotisierung“.⁶⁶ In diesem Sinn beschrieb Okakura Yoshisaburô (1868–1936) 1905 den majestätischen Fuji als „More beautiful than sublime, more serene than imposing, it has been from time immemorial a silent influence on the Japanese character“⁶⁷.

In diesem Sinne wurde die Darstellung von gestalteter Natur, also Garten- und Parkanlagen, zu einem beliebten Motiv der Reisemaler. Weniger die wilde als vielmehr die kultivierte Natur reizte die meisten Maler, es fand eine Ästhetisierung der Landschaft statt. Die zahlreichen Illustrationen des Fuji mögen, so könnte man meinen, diesbezüglich eine Ausnahme markieren. Der Vulkan war jedoch in einen ganz eigenen Diskurs eingebunden und, wie bereits angesprochen, durch seine Rezeption in der Literatur, Poesie und Kunst in hohem Maße ästhetisiert.

Schmidhofer stellt heraus, dass Reisende sogar der unbestellten Natur gartenhafte Züge bescheinigten. Dies führte sie auf die sorgfältig bestellten Beete und Felder der Landwirtschaft zurück sowie auf die erstaunliche Menge an wildblühenden Büschen, Bäumen und Blumen.⁶⁸ Reiste man zu der richtigen Jahreszeit nach Japan, so wurde der Besucher in der Tat von einer blühenden Natur in Empfang genommen. Die Besichtigung der *sakura* (Kirschblüte) wurde zur obersten Priorität erhoben. Zu Zeiten von Heines Expeditionen hatte sie noch keine Rolle gespielt. 1900 berichtete die Zeitschrift „Über Land und Meer“ dagegen: „Alljährlich ergießt sich im Frühjahr, wenn

⁶⁵ Schmidhofer, Claudia 2010, S. 375 ff.

⁶⁶ Vgl. Hijiya-Kirschnerit, Irmela 1988, S. 13.

Nach Beendigung der Isolationspolitik standen die Japaner vor der Situation, sich gegenüber anderen Nationen behaupten und präsentieren zu müssen. Die Weltausstellungen wurden zu einer bedeutsamen Bühne nationaler Selbstinszenierung und Selbstexotisierung. In der Meiji-Zeit gab es nach Umsetzung der Reformen, die das Fundament des Landes nach euroamerikanischem Vorbild verändert hatten, nationen- und identitätsbildende Bestrebungen. Dies spiegelt sich etwa darin wider, dass zu jener Zeit die nihongader *yôga*-Malerei vorgezogen wurde. Das Bedürfnis nach einer Stimulierung des nationalen Selbstwertgefühls und nach Selbstvergewisserung kommt noch heute in dem *nihonjinron*, dem japanischen Japan-Diskurs zum Ausdruck. Hier „erforschen“ die Akteure das Wesen und die spezifische kulturelle Identität der Japaner.

⁶⁷ Okakura, Yoshisaburo 1905, S. 107.

⁶⁸ Vgl. Schmidhofer, Claudia 2010, S. 374.

das ganze Land in der Pracht der Kirschblüte schimmert, der Hauptstrom der Touristen nach Japan.“⁶⁹

Die Begeisterung, Japan zur Zeit der Kirschblüte zu erleben, kommt in Orliks Briefverkehr deutlich zum Ausdruck. „Ankunft zu herrlichen Tagen: Kirschblütenzeit [sic]!“⁷⁰ In Kellermanns Reisebericht erhält die Kirschblüte ein eigenes Kapitel.⁷¹ Und Franz Hohenberger ließ verlauten:

„Kaum wird man einen schöneren Anblick finden können als jenen, den die blühenden Kirschbäume in Tokio bieten; welch' entzückendes Bild, wenn man sie da im Uyenoparke voll der weissen Blüten sieht, die zart, kaum sichtbar, in Hellgrün, Gelb, Rosa und Lila erschimmern.“⁷²

Malerisch setzte er seine Eindrücke in mehreren Gemälden um (Abb. 60, 61).

Orliks Interesse an der Kirschblütenzeit spiegelte sich dagegen nicht in seinen Bildwerken wider, doch stellte er die Landschaft im Wandel der Jahreszeiten dar – ein Motiv, das sich in Japan zu einem wichtigen Genre entwickelt hatte.⁷³ Orliks Pastell „Der rote Ahorn“ zeigt beispielsweise die malerischen Laubverfärbungen des japanischen Herbstes (Abb. 62).

Erstaunlicherweise lassen sich auch in dem Japan-Oeuvre Walsers keine Frühlingsblüten wiederfinden, trotz Kellermanns ausführlicher Beschreibung. Dies zeigt, dass die Maler nicht per se das gefestigte Japan-Bild nachzeichneten, obgleich sich die europäischen Denkstrukturen durchaus dominant auf die Reisebilder auswirkten.

3.3 Tempel- und Schrein-Ansichten

Darstellungen mit Tempel- bzw. Schrein-Ansichten sind ein weiteres überaus beliebtes Thema der Japanbilder. Im Buddhismus werden die sakralen Architekturen als Tempel bezeichnet, im Shintōismus spricht man hingegen von Schreinen.⁷⁴ Sie können sowohl

⁶⁹ O. A., in: Über Land und Meer 1900, S. 97.

⁷⁰ Emil Orlik an Max Lehrs, 24.04.1900, Yokohama, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁷¹ Vgl. Kellermann, Bernhard 1920, S. 49 ff.

⁷² Hohenberger, Franz, in: Ver Sacrum 1900, S. 37.

⁷³ Die jahreszeitlichen Wetteränderungen treten in Japan aufgrund seiner geografischen Lage besonders deutlich zutage und ihnen wird naturgemäß viel Aufmerksamkeit geschenkt. Dies spiegelt sich in der bildenden Kunst und in der Poesie wider. Beispielsweise ist die Darstellung der Jahreszeiten ein beliebtes Motiv der *waka* Gedichte, die wiederum die Stellschirm-Malerei inspirierten.

⁷⁴ Für den reisenden Laien aus dem euroamerikanischen Kulturkreis war oft nicht ersichtlich, ob es sich um eine Tempel- oder eine Schreinanlage handelte; auch die Reisemaler in ihren Bildwerken unterschieden zumeist nicht, ob sie einen Schrein oder einen Tempel darstellten. Im Laufe der Zeit hatten sich die verschiedenen Architekturformen einander angeglichen; teils wurden beide Konfessionen in einer Anlage praktiziert, da Shintō-Gottheiten auch eine buddhistische Identität besitzen konnten. In erster

einzelne Gebäude als auch größere Anlagen mit mehreren Bauten umfassen. Alle in der vorliegenden Arbeit untersuchten Reisemaler haben Tempel und Schreine visualisiert. In den Schriften euroamerikanischer Reisender und Japaninteressierter wurde Japan zu einem spirituellen Ort verklärt.⁷⁵ Die Sensibilität für den Shintôismus und den Buddhismus resultierte unter anderem aus der Unzufriedenheit oder Kritik an den eigenen religiösen Praktiken.⁷⁶

John La Farge, der sich auf seiner Japanreise auf die Suche nach Spiritualität und pittoresken Landschaften machte, vermerkte in seinem Reisebericht:

„The lovely scenery reminds me continually of what has been associated with it; a civilization which has been born of it, has never separated from nature, has its religion, its art, and its historic associations entangled with all natural manifestations. The great Pan might still be living here, in a state of the world which has sanctified trees and groves, and associated the spirit-world with every form of the earthly dwelling-place.“⁷⁷

Durch den „Ausverkauf“ buddhistischer Tempel während der Zerstörungen durch die *haibutsu kishaku* Bewegung und in der Zeit danach gelangten im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert viele sakrale Objekte auf den europäischen Markt. Dadurch wurde zusätzlich das Bild gestärkt, die japanische Bevölkerung sei „besonders“ religiös. Die zahlreichen Reisebilder, welche sich der Darstellung der Tempel- und Schreinanlagen widmeten, spiegeln diese Japanvorstellung europäischer Rezipienten wider und wurden gleichzeitig zum Vehikel des Japan-Konstrukts.

Bereits Wilhelm Heine schenkte den religiösen Bauten große Aufmerksamkeit, schon alleine deshalb, weil die Verhandlungen und Truppenaufmärsche auch auf dem Areal dieser Bezirke stattfanden. Die Grafik „Exercise of Troops in Temple Grounds, Simoda, Japan“ zeigt eine solche Machtdemonstration des amerikanischen Militärs (Abb. 63).⁷⁸ In der rechten Bildhälfte warten geradlinig aufgestellt Marinesoldaten auf die Instruktionen ihres Offiziers. Dabei werden sie von einer Gruppe neugieriger, zwanglos herumstehender Japaner verschiedenen Alters und Geschlechts beobachtet. Mehrere der

Linie können Schreine durch den Torii identifiziert werden. Zu Tempelkomplexen führen hingegen Tore mit Wächterfiguren. Die Heiligtümer können aber auch ohne die benannten Elemente auskommen.

⁷⁵ Während sich in den intellektuellen Kreisen der Vereinigten Staaten die Auseinandersetzung mit dem Buddhismus einer größeren Beliebtheit erfreute, spielte die Religion im deutschsprachigen Kulturraum eine geringere Rolle. Hier waren es Arthur Schopenhauer (1788–1860), Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844–1900) und Wilhelm Richard Wagner (1813–1883), die zu den namhaften Sympathisanten des Buddhismus gehörten.

⁷⁶ Vgl. Towle, Diane Marie 2013, S. 118.

⁷⁷ La Farge, John 1897, S. 160.

⁷⁸ Die militärischen Übungen fanden am 08. Juni 1854 in Shimoda statt, nachdem der Vertrag von Kanagawa unterzeichnet worden war.

Männer tragen Schwerter und Lanzen, doch geht von ihnen keine Bedrohung aus angesichts der offensichtlichen Übermacht der uniformierten Amerikaner. Die Grafik visualisiert augenfällig ein ungleiches Machtverhältnis zwischen Ost und West. Unterstrichen wird die Botschaft dadurch, dass die Militärübungen vor dem Hintergrund sakraler, per se friedfertiger Architektur durchgeführt werden. Darüber hinaus verrät das Blatt Heines Interesse an der Ethnografie. Sorgsam schilderte der Maler die vielfarbigen Kostüme der Einheimischen, sogar einzelne Muster wurden visualisiert; den bekannten Uniformen seiner Landsleute schenkte er dagegen weniger Aufmerksamkeit. Die Architektur führte der Maler wieder sorgfältig und so detailliert wie möglich aus. Dazu halfen ihm die Lichtbilder des Expeditions-Daguerreotypisten.

Tempel- und Schreinanlagen bilden ein wiederkehrendes Motiv in Heines Folio-Werk, das der Maler am Ende seiner Karriere schuf. Exemplarisch für sein Vorgehen wird im Folgenden das Ölgemälde „Tempel in Odzi“ näher betrachtet (Abb. 64). Es stellt den Treppenaufstieg zu dem shintôistischen Inari-Schrein in Ôji dar. Das Heiligtum wurde zu Ehren des *kami*⁷⁹ der Fruchtbarkeit, des Reises und der Füchse errichtet, daher wird der Torii am Schreinaufgang von zwei Fuchsstatuen flankiert. Zahlreiche Steinlaternen sowie mächtige, säulengleiche Zypressen durchsetzen die Anlage. Im Hintergrund wird zwischen den Bäumen das geschwungene Dach der Architektur sichtbar. Um die Szene zu beleben, fügte der Maler Personengruppen hinzu, darunter zwei in ein Gespräch vertiefte Priester. Wie in der zuvor beschriebenen Grafik gibt Heine ihre Kostüme sorgfältig wieder. Heine schilderte, wie es ihm gelang

„[...] verschiedene charakteristische Personen und Costüme zu finden und durch die Herren Photographen aufnehmen zu lassen, darunter einige Priester des Fuchstempels in ihrer nicht unmalerischen Wintertracht, [...]“⁸⁰

Die Fotografien dienten Heine als Studienmaterial und wurden während des Bildfindungsprozesses der Gesamtkomposition angepasst. Seine Abbildungen strebten zwar eine möglichst genaue Erfassung der Dinge an, dennoch verwahrte der Maler sich nicht vor Veränderungen und Hinzufügungen. So wurde aus der frontalen Aufnahme vor dem „Fuchstempel“ eine natürlich anmutende Dialogsituation konstruiert (Abb. 65). Außerdem reicherte er seine Werke mit atmosphärischem Licht an, wenn dies der Bildaussage diene.⁸¹ In Heines schriftlicher Charakterisierung des Inari-Schreines hieß

⁷⁹ Als *kami* werden im Shintôismus verehrte Götter und Geister bezeichnet. *Kami* können aber auch Gespenster und die Seelen von Verstorbenen sein.

⁸⁰ Heine, Wilhelm 1864, Bd. 1, S. 262.

⁸¹ In ähnlicher Weise fertigte Heine ein monumentales Panoramabild („Panoramabild von Yeddo“, 1876, Öl auf Leinwand, 301,5 x 30,8 cm, *Museum Fünf Kontinente*, München) mit einem Rundumblick über

es etwa, dass die Anlage düster sei und „[...] sich wohl für den Aufenthaltsort eines unheilbringenden Dämon eignet“⁸². Die fahle Lichtquelle und die tiefen Schlagschatten auf dem Ölgemälde geben dem Ort in der Tat eine mystische Stimmung.

Heines Japanbilder konnten also nur bedingt zu landeskundlichen Untersuchungen herangezogen werden. Auch fehlte dem Maler das sprachliche Repertoire zur Beschreibung der sakralen Anlagen. Dennoch erfüllten die Ansichten ihren intendierten Zweck: Sie vermittelten den Daheimgebliebenen einen stimmungsvollen „Eindruck“ des Landes. Der Expeditionsmaler schuf keine reinen Architekturporträts der Tempelanlagen, stets sind seine weit gefassten Kompositionen mit Staffage zu einer stimmungsvollen Gesamtkomposition angereichert.

Diese Tendenz setzte sich in den Bildwerken der nach Heine folgenden Maler fort. In der Regel zeigen die Arbeiten keine spezifischen Tempel oder Schreine, sondern verallgemeinernde Architekturansichten. Das lag unter anderem daran, dass die Mehrheit der euroamerikanischen Japanbeobachter die japanische Architektur als unbedeutend ansah. Selbst der „Japankenner“ Chamberlain war der Auffassung, die Bauten seien wenig imposant, da vielmehr das Kleine dem Wesen der Japaner entspreche. Auf diese Weise wurde dem Land (wieder einmal) ein genuin femininer Charakter unterstellt.

„Kein Turm, keine Kuppel, kein Minarett, nichts himmelwärts Strebendes, ausgenommen in seltenen Fällen eine angestrichene Pagode, halb versteckt zwischen den Bäumen [...], selbst die Dächer der buddhistischen Tempel erheben sich nur mäßig über das Ganze, und auch ihre Kurven sind nur sonderbar und graziös, in keiner Weise imposant.“⁸³

Ganz anders wurden zeitgleich die altägyptischen Bauten wahrgenommen. Sie wirkten auf euroamerikanische Besucher erhebend und wurden nicht selten als gleichbedeutend mit der griechischen Kunst angesehen.⁸⁴ Eine ganze Heerschar von Malern hatte sich auf die Orientalmalerei konzentriert. Neben der Darstellung von Haremsszenen und pittoresken Genrebildern wurden vor allem die architektonischen Sehenswürdigkeiten

Edo an. Sebastian Dobson und Bruno Richtsfeld haben versucht, Heines Stadtansicht zu lokalisieren. Sie sind zu dem Ergebnis gekommen, dass Heine ein Fantasie-Arrangement aus verschiedenen Tempeln und herrschaftlichen Residenzen Edos zusammengestellt hatte, ausgehend von seinen fragmentarischen Fotografien, Skizzen und Erinnerungen aus der Zeit der Japanreisen. Vgl. Richtsfeld, Bruno J., in: Münchner Beiträge zur Völkerkunde 2009, S. 217–220.; Dobson, Sebastian, in: Dobson / Saaler (Hg.) 2012a, S. 175–182.

⁸² Heine, Wilhelm 1864, Bd. 1, S. 259.

⁸³ Chamberlain, Basil Hall / Wickert, Erwin [1990], S. 55.

⁸⁴ Vgl. Rhein, Karin 2003, S. 52 f.

thematisiert. Der Tempel von Abu Simbel, die Sphinx und natürlich die Pyramiden von Gizeh waren alsbald selbst Europäern bekannt, die den Nahen Osten nicht bereist hatten.

Zu dem Programm einer Japanreise gehörte natürlich der Besuch von Tempel- und Schreinanlagen, doch wurde den Bauten eine gewisse Uniformität bescheinigt. Sie bildeten kein Alleinstellungsmerkmal in den Augen der Westler. Nach Jürgen Osterhammel kann hier eine Degradierung der ostasiatischen Kultur gegenüber der europäischen entlarvt werden, da das Winckelmann'sche Modell von „Ursprung, Wachstum, Blütezeit“ die eurozentrische Perspektive geprägt hatte.⁸⁵ Stilwandel war demnach ein sicheres Anzeichen von okzidentaler Überlegenheit.⁸⁶ Große Anlagen wie die von Kamakura, Nikkô, Nara und Kyôto waren zwar feste Instanzen im Japantourismus und wurden durch die Souvenir-Fotografie vervielfältigt, dennoch gelangten sie nicht in das kollektive Gedächtnis.⁸⁷ Eine Ausnahme, wenn auch strenggenommen nicht im Bereich von Architektur zu kontextualisieren, bildet nach Ansicht der Verfasserin der buddhistische Kôtoku-in Tempel in Kamakura mit seiner freistehenden Kolossalstatue. Der Große Buddha oder *Daibutsu* wurde über die Landesgrenzen hinaus wahrgenommen. 1873 bereiteten japanische Ausstellungsmacher eine originalgetreue Nachbildung der Statue für die Wiener Weltausstellung vor. Das Pappmaché fing beim Auspacken Feuer, sodass nur der unversehrte Kopf ausgestellt wurde. 1909 konnte schließlich eine vollständige Nachbildung des Buddhas in der Münchner Ausstellung „Japan und Ostasien in der Kunst“ präsentiert werden.

Wie viele buddhistische Statuen in dieser Zeit unterlag der Daibutsu dabei einem Transformationsprozess: Konzipiert und wahrgenommen wurde die Statue primär als religiöses Symbol, Betrachter aus dem europäischen Kulturraum sahen in ihr jedoch ein Kunstwerk. Adolf Fischer bezeichnete den Daibutsu als „[...] die künstlerisch schönste

⁸⁵ Siehe dazu: Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764.

⁸⁶ Vgl. Osterhammel, Jürgen 2010, S. 392.

⁸⁷ Im deutschsprachigen Raum setzte eine intensive Rezeption der japanischen Architektur erst mit Bruno Taut (1880–1938) ein. Taut hielt sich 1933 bis 1936 in Japan auf, da er vor den Nationalsozialisten geflohen war. In dieser Zeit entwickelte er seine grundlegenden Ideen für eine moderne Bauweise. Im englischsprachigen Raum fand dagegen schon früher eine ernstzunehmende Reflexion der ostasiatischen Bauweise statt. Zu den Vorreitern gehörten Christopher Dresser mit „Japan: its architecture, art and art manufactures“, New York/London 1882, Edward S. Morse (1838–1925) und seine Publikation „Japanese homes and their surroundings“, New York 1885, und der amerikanische Architekt Frank Lloyd Wright (1867–1959), der, sich im frühen 20. Jahrhundert auf die Grundprinzipien der japanischen Architektur berufend, ein Zusammenwirken von Architektur, Natur, der Lebensumgebung des Menschen und der Kunst verfolgte.

[...] Buddhastatue Japans“⁸⁸. Die Adaption der eigenen Kunstkategorien in Japan implizierte auch eine veränderte Wahrnehmung des Daibutsu im eigenen Land.

Wilhelm Heine war dem Großen Buddha auf seiner zweiten Reise beinahe zufällig begegnet, noch bevor dieser in Europa bekannt wurde. Ihm widmete er eine eigene Seite seines Folianten (Abb. 24).

Gleich zwei Illustrationen der Buddha-Statue, in frontaler und seitlicher Ansicht, fertigte Hohenberger für die Publikation seines Auftraggebers an (Abb. 66). Hierfür wählte der Maler einen Bildausschnitt, zugunsten einer analytischen Bildbetrachtung der Kolossalstatue. Die Atmosphäre der Platzgestaltung trat dabei in den Hintergrund.⁸⁹

Auch wenn Franz Hohenberger der Maler ist, der die meisten Tempel- bzw. Schrein-Ansichten anfertigte, zeigen seine Ölgemälde dabei niemals ganze Anlagen, sondern Teilaspekte der Architektur. Weniger bedeutsam war ihm, abgesehen von einigen Ausnahmen wie der Darstellung des Daibutsu von Kamakura und des Yōmei-mon Tores in Nikkō, dass die heiligen Bezirke identifiziert werden konnten. Er reicherte seine Darstellungen mit Staffagefiguren, Bäumen und Sträuchern an und bettete sie so in die Natur ein.

Ganz ähnlich charakterisierten Emil Orlik die Farbradierung „Vor dem Tempel“ (Abb. 67) und Karl Walser sein Aquarell „Pagode im Wald“ (Abb. 68). An den dargestellten Orten steht die Zeit buchstäblich still, als ob sich Japan niemals geöffnet hätte. So endet Hohenbergers Beschreibung bezüglich einer shintōistischen Platzanlage, die er in Kyōto besichtigt hatte, mit der Feststellung: „Es ist, wie wenn man um Jahrtausende zurückversetzt würde.“⁹⁰

Die analysierten Bilder suggerieren einen intimen Einblick in die sakralen Tempelbezirke. Sie zeigen eine in sich geschützte Welt abseits neuer Technologien und Modernisierungsbestrebungen. Wir, also der europäische Beobachter, für den die Bildwerke konzipiert wurden, werden von dem Mikrokosmos buchstäblich ausgeschlossen. Daher nehmen die Tempelbesucher, Priester und Mönche in der Regel keinen Blickkontakt mit dem Bildbetrachter auf.⁹¹ Denn durch die Distanz zum Eigenen konnte der „Urzustand“ in den Bildwerken bewahrt bleiben.

⁸⁸ Fischer, Adolf 1897, S. 367.

⁸⁹ Die porträthafte Wiedergabe des Buddhas fertigte Hohenberger für Fischers Publikation an. Seine Ölgemälde weisen hingegen einen anderen Charakter auf und wurden zu impressionistischen Stimmungsbildern.

⁹⁰ Hohenberger, Franz, in: Ver Sacrum 1900, S. 42.

⁹¹ Das mag auch der Grund gewesen sein, warum Hohenberger den Lastenträger auf der Grafik „Straße von Enoshima“, der auf seiner fotografischen Vorlage noch in die Kamera blickte, von dem Bildbetrachter abwandte (Abb. 30, 31).

Ein beliebtes Motiv in diesem Themenkomplex bilden die Darstellungen der Torii. Dabei handelt es sich um schlichte Tore, bestehend aus zwei Querbalken auf zwei Pfosten, häufig in einem intensiven Rotton gestrichen. Im Shintôismus markieren sie den Zugang zu einem sakralen Bezirk. So müsste Orliks Farbradiierung „Vor dem Tempel“ (Abb. 67) strenggenommen „Vor dem Schrein“ heißen; ebenso zeigen Heines Ölgemälde „Tempel in Odzi“ (Abb. 64), Hohenbergers „Zugang zu Ueno Tempel“ (Abb. 69) und Karl Walsers Bleistiftskizze „Eingang zum Tempel“ (Abb. 70) einen Schrein beziehungsweise einen Zugang zu diesem.⁹² Das Torii wurde in der westlichen Bild-Rezeption zu einem Inbegriff für japanische Architektur und ähnlich wie der Fuji eng mit dem Land verknüpft.

Selbst Emil Nolde, dessen Japanbilder nur wenige Themenkomplexe wiedergeben, war der Attraktivität der exotischen Architektur erlegen (Abb. 36). Mit wenigen Konturlinien skizzierte Nolde hier ein sakrales Gebäude mitsamt zweier Besucherinnen. Verbindung zwischen den Motiven sowie die Darstellung von Atmosphäre erreichte der Maler mittels reicher Farbverläufe. Es wird deutlich, dass Nolde an diesem Aquarell die „rein japanischen“ Elemente reizten.

Auffällig ist, dass die auf den Bildwerken dargestellten Tempel- und Schreinbesucher im Verhältnis zur Architektur und zur sie umgebenden Natur sehr klein wiedergegeben wurden. Schon bei der Analyse der Landschaftsansichten konnte eine Unterdimensionierung der Bildprotagonisten festgestellt werden, wenngleich konstatiert werden muss, dass die Japaner im Verhältnis zu Europäern durchschnittlich kleiner waren.⁹³ Augenscheinlich spiegeln die Gemälde und Zeichnungen den vertrauten Japan-Diskurs des eigenen Kulturraums wider: Japan wurde zu einem Land der kleinen Maßstäbe degradiert. Viele Reisebeschreibungen operierten mit Begrifflichkeiten wie Liliput, Puppen, Zwerge, Kinder, niedlich, zart und setzten das Substantiv ins Diminutiv.⁹⁴ So berichtete Hohenberger von „Räucherkerzchen“, „Weihrauchstängelchen“ und „Tischchen“, die Kinder wurden zu Schmetterlingen.⁹⁵

⁹² Der Bildtitel von Karl Walsers Bleistiftzeichnung entstand vermutlich erst später.

⁹³ Siehe dazu: Hanley, Susan B., in: Jansen (Hg.) 2014, 454 ff.

⁹⁴ Vgl. Schmidhofer, Claudia 2010, S. 425 ff.; siehe auch: Pekar, Thomas 2003, 213 ff. Pekar benannte Pierre Loti als den Hauptprotagonisten in der Verbreitung des Topos der „Kleinheit“. Für Loti sei Japan das Land des Kleinen und Drolligen per excellence. Die Beschreibungen des „Niedlichen“ erhalten bei Loti auch eine negative Konnotation und werden zu etwas „Lachhaftem“.

⁹⁵ Hohenberger, Franz, in: Ver Sacrum 1900.

Adolf Fischer fragte sich beim Besuch eines Teehauses: „Bin ich denn in Liliput?“⁹⁶
Und Bernhard Kellermann resümierte:

„Alles war so klein, so zierlich unwirklich und fremd. Und ich saß mitten darin wie ein unförmiger Riesenklotz, der alles in Trümmer schlagen mußte, sobald er sich erhob.“⁹⁷

Die verniedlichenden Beschreibungen wurden auf alle Lebensbereiche angewendet, am häufigsten dienten sie jedoch zur Charakterisierung der Japanerinnen.

Nach dem Orientalismus-Verständnis Edward Saids kann hier ein Überlegenheitsgefühl des Eigenen gegenüber Japan entlarvt werden. Denn was klein ist, kann erstaunen, bezaubern, oder im negativen Sinne als unbedeutend abgetan werden. Keineswegs kann es jedoch bedrohen oder in Konkurrenz mit dem Eigenen treten.

Insgesamt zeigt sich, dass die Darstellungen der Tempel- und Schreinanlagen zur Kulisse von pittoresken Stimmungsbildern wurden. War Wilhelm Heine noch darum bemüht, seine Ansichten zu verorten, so traten die beschreibenden Bildunterschriften zunehmend in den Hintergrund. In der Regel strebten die Maler keine Bestandsaufnahme der ostasiatischen Bauten an. Die geschwungenen Dächer und Torii wurden generalisierend zu einem Synonym für japanische Szenerien. Dabei genügte die Abbildung von markanten architektonischen Teilaspekten. Sie wurden in die Landschaft integriert und bildeten eine harmonische Einheit mit der üppigen, paradiesisch anmutenden Vegetation. Zudem waren die charakteristischen Bauformen ein probates Mittel, um die Landschaftsdarstellungen interessanter zu machen, sie zu exotisieren.

3.4 Musik, Tanz und Theater

Der Besuch von Theatervorstellungen und Tanzdarbietungen gehörte zum beliebten Zeitvertreib der euroamerikanischen Japantouristen. Heine erwähnte in seinen Reiseaufzeichnungen hingegen nur beiläufig Japans darstellende Künste; sie waren den Westlern zu dieser Zeit noch weitestgehend fremd.⁹⁸

Ob er in Japan Theatervorstellungen besuchte oder nicht, lässt sich nicht feststellen. Dabei hatte Heine in Dresden zwei Jahre am Hoftheater als Architekturmaler gearbeitet, sodass ein Interesse an dem Thema naheliegen dürfte. Auch der kompositorische

⁹⁶ Fischer, Adolf 1897, S. 240.

⁹⁷ Kellermann, Bernhard 1920, S. 12.

⁹⁸ Tanja Klankert wies darauf hin, dass die ersten detaillierten Beschreibungen japanischer Tänze in Reiseberichten des frühen 19. Jahrhunderts zu finden waren. Vgl. Klankert, Tanja, in: Ausst.-Kat. Wien 2013, S. 78.

Aufbau mehrerer Bildwerke bezeugt, dass ihn die Zeit in Dresden geprägt haben muss (Abb. 71).⁹⁹

In seiner jüngsten Publikation berichtete der Expeditionsmaler, dass es in Edo große und kleine Theater gäbe, in denen Vorstellungen aufgeführt würden, die den deutschen Begriffen von Lustspiel, Posse und Schauspiel entsprächen. Im großen Nationaltheater fänden Inszenierungen statt, die von der Mittelschicht besucht würden. Abschließend wies Heine darauf hin, derzeit berichteten die „neuen Reisenden“ von derlei Vergnügungen.¹⁰⁰ Richtig ist Heines Beobachtung, dass die darstellenden Künste verschiedene Theaterformen aufweisen und von unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten besucht wurden. Das Kabuki-Theater richtete sich an das Bürgertum und unterhielt die Besucher mit Schauspiel, Tanz, Gesang und Pantomime. Zahlreiche Schauspielerporträts aus der Edo-Zeit bezeugen die enorme Popularität des Darstellungsspektakels. Das Nô-Spiel wurde dagegen vom Adel rezipiert. Es hatte seinen Ursprung im 14. Jahrhundert, entwickelte sich aus dem Zen-Buddhismus und aus Volkstänzen und beschreibt ein klassisches Drama. Masken, dekorative Kostüme, ein einfaches, gleichbleibendes Bühnenbild sowie reduzierte, ritualisierte Bewegungsabläufe bestimmen die Inszenierungen. Im Gegensatz zum Kabuki, welches auf den Zeitgeschmack reagiert und sich wandelt, verharrt das Nô-Theater seit der Edo-Zeit in einer festgelegten Form.¹⁰¹

Bekannt ist, dass Heine bei einigen Gelegenheiten musikalische Darbietungen erlebte. Sie wurden auf Instrumenten gespielt, die dem Maler gänzlich unbekannt waren. Er hatte sichtlich Mühe, diese näher zu beschreiben.

„In einigen Verkaufsläden sah ich auch verschiedene musikalische Instrumente, z. B. eine Art von Laute oder Zither, deren einige drei, andere wieder fünf Darmsaiten hatten; der obere Deckel des Kastens war jedoch nicht von Holz, sondern von Pergament, gleich den Banjos der Neger in Südamerika; ferner eine Flöte aus Bambusrohr, mit sieben Löchern und ohne Klappe, sehr einfach konstruiert; [...] einige der Japaner entlockten ihr jedoch eine einfache, nicht unangenehme Melodie.“¹⁰²

⁹⁹ Heine inszenierte die Begegnung der Portugiesen mit dem japanischen Machthaber wie in einer Szene aus einem Theaterstück. Die Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum wird durch einen Vorhang im Vordergrund markiert.

¹⁰⁰ Heine, Wilhelm 1873/75, Ethnologisches, Kapitel 10.

¹⁰¹ In der Anfangszeit besaß das Nô-Spiel durchaus auch schnelle und artistische Einlagen, während es in der Edo-Zeit in seiner Form stark reduziert wurde.

¹⁰² Heine, Wilhelm 1856, Bd. 2, S. 68.

An anderer Stelle sprach Heine von grellen Akkorden und zusammenhanglosen Melodien, die von den Instrumenten ertönten.¹⁰³ Damit fiel Heines Beurteilung der japanischen Musik noch wohlwollend aus. Für europäische Ohren klangen die musikalischen Darbietungen fremdartig und unharmonisch bis hin zu unerträglich. Sir Rutherford Alcock berichtete:

„[...] what they call music, is something that baffles all description. Marrow-bones and cleavers are melodious in comparison, and the notes they bring out of a sort of lute or guitar is something too excruciating for endurance.“¹⁰⁴

Auch spätere Reisende, die mittlerweile mehr Kenntnisse über die Musik mitbrachten, begegneten ihr ablehnend.¹⁰⁵

Bernhard Kellermann charakterisierte das Spiel und den Gesang als unbeschreiblichen Lärm und Getöse. Er verglich die Klänge mit Miauen und mit dem Geschrei von wilden Tieren. Er war sich sicher, dass er während einer derartigen Darbietung vor Lachen gestorben wäre, wenn die Tänzerinnen seine Aufmerksamkeit nicht vollständig gebannt hätten. Ihnen bescheinigte er einen „betörenden Zauber“.¹⁰⁶

Zeigten die Westler wenig Verständnis für die japanische Musik, so waren sie umso interessierter an den Tänzen und Bühnenstücken. Zwar war das Theater für den Europäer aufgrund der Sprachbarriere sowie zahlreicher literarischer und historischer Anspielungen und gesellschaftlicher Codes in seiner Gesamtheit kaum zu verstehen, doch bot es anderweitige Reize. Mit allen Sinnen tauchten die Besucher in eine für sie fremde Welt ein: Mit dem Auge konnten sie die Schauspieler mit ihren prächtigen Kostümen und das einheimische Theaterpublikum studieren, mit dem Ohr dem Stück akustisch folgen. Der Geschmack- und Geruchssinn wurde dabei von den im Theater konsumierten Getränken und Speisen sowie gerauchten Tabakpfeifen angeregt.¹⁰⁷

Während Chamberlain den japanischen Musikinstrumenten in „Things Japanese“ wünschte, als „Feuerung für die Armen“¹⁰⁸ benützt zu werden, unterstrich er dagegen die Bedeutung des Theaters, „[...] denn es ist heute die einzige Stätte, wo das Leben

¹⁰³ Ebenda, S. 116 f.

¹⁰⁴ Alcock, Rutherford 1863, Bd. 2, S. 124.

¹⁰⁵ Die Thematisierung der japanischen Musik durfte in keinem Reisebericht fehlen und ist fest mit dem Topos der Unverständlichkeit verbunden. Japan wurde als ein Land wahrgenommen, das gänzlich anders als das eigene war. Pekar sah darin einen Grund, warum so viele Publikationen über Japan herausgebracht wurden, „[...] denn jedes von ihnen kann für sich den Anspruch erheben, ein Zipfelchen des anscheinend so abgründigen japanischen Geheimnisses zu lüften“. Pekar, Thomas 2003, S. 159.

¹⁰⁶ Vgl. Kellermann, Bernhard 1920, S. 11.

¹⁰⁷ Ein Theaterbesuch in Japan konnte einen ganzen Tag in Anspruch nehmen und dauerte damit deutlich länger als in Europa. Das Publikum nahm daher seine eigenen Speisen mit in den Zuschauerraum oder wurde von dem nahe gelegenen Teehaus beköstigt.

¹⁰⁸ Chamberlain, Basil Hall / Wickert, Erwin [1990], S. 471.

Alt-Japans in diesen radikalen Tagen studiert werden kann.“¹⁰⁹ Emil Orlik bekräftigte Chamberlains Ansicht: Trotz Eisenbahn und Telegrafendrähten habe das Theater allen Neuerungen getrotzt. Er sieht in dem Bewahren der Tradition „[...] ein Stück antike Welt [...], wenn auch asiatisch gefärbt.“¹¹⁰ Das Theater wurde also zu einem Mikrokosmos für Reisende, die das „unverfälschte“ Japan kennenlernen wollten.¹¹¹ Adolf Fischer widmete dem Theater und seiner Entstehung mehrere Seiten seines Reiseberichts. Selbst ein ausgebildeter Schauspieler und für einige Zeit Theaterdirektor, beklagte er die wenigen Informationen, die in seiner Heimat über diese japanische Kunstform bekannt waren, sodass er sich in Japan direkt an die Darsteller wandte. Seine Erläuterungen zur Theaterlandschaft Japans werden von einigen kleineren Illustrationen begleitet. Sie zeigen Schauspielerporträts, Nô-Masken, ein Nô-Theatergebäude in Kyôto und Theateraufführungen, von Hohenberger und dem zweiten Illustrator, Johann Bahr, ausgeführt. Erstaunlich ist, dass Hohenberger in seinen Ölgemälden kein Interesse an dem Thema zeigte. Erst einige Jahre später fertigte er für den Empfangsraum der XVII. Secessions-Ausstellung einen 24 x 1,30 m langen Fries mit Szenen aus einem Kirschblütentanz an (Abb. 72). Die dekorative Malerei akzentuierte eine rechteckige Raumanlage und stellte Tänzerinnen, Shamisen¹¹² spielende Geishas, Architekturen sowie ein Publikum dar, das die Tänze aus einer Galerie beobachtet.¹¹³ Der Fries wurde für den japanischen Honorarkonsul Felix Fischer angefertigt. Er gilt heute als verschollen und ist nur durch die Ausstellungsfotografie bekannt. Schwärmerisch berichtete Hohenberger über die Tanzdarbietung, die er in Kyôto gesehen hatte und in der Darstellung thematisiert wurde¹¹⁴:

„Solche Stimmungen sind in einem solchen Ballette, „Kirschblütentanz“, festgehalten, das früher nur bei Hofe, jetzt aber auch in einem Theater in Kyoto dargestellt wird. Die Tänzerinnen, in Kleidern mit Kirschblüten bemalt, sind von engelgleicher Grazie; wenn sie alle da in einem gewissen Momente zusammen auftreten und in rhythmischen Bewegungen den ganzen Reiz der Costüme entfalten, dazu der in Licht schwimmende,

¹⁰⁹ Chamberlain, Basil Hall / Wickert, Erwin [1990], S. 617.

¹¹⁰ Orlik, Emil, in: Prager Tagblatt 15.02.1902.

¹¹¹ Vgl. Schaffers, Uta 2006, S. 95.

¹¹² Die Shamisen ist eine dreisaitige Langhalslaute. Sie wurde von den Geishas gespielt, fand aber auch im Kabuki und im Puppenspiel Anwendung.

¹¹³ Vgl. Hevesi, Ludwig, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe 1902/1903, S. 345.

¹¹⁴ Siehe dazu auch: „No one visiting Kyôto during the cherry-blossom season in April should fail to see the *Miyako odori*, a fascinating kind of ballet given every evening from 5 to 10 o'clock at Hanami-kôji, near the Gion-za Theatre.“ Chamberlain, Basil Hall / Mason, W. B. 1907, S. 320.

mit Kirschblüten erfüllte Hintergrund – das ist ein Bild von solchem Zauber, dass man sich daran nicht satt sehen kann.“¹¹⁵

Der japanische Tanz und das Theater traten zu jener Zeit, als Hohenberger den Fries anfertigte, immer mehr in das Bewusstsein seiner Landsleute, zunächst begründet durch den Reiz an den exotischen Kostümen, Themen und Welten. Einen bedeutenden Anteil daran hatte die Theatergruppe Kawakamis mit ihrem Bühnenstar Sada Yacco, die ihr Debüt 1900 auf der Pariser Weltausstellung feierte. Dies mag ein Grund dafür sein, warum Hohenberger sich sechs Jahre nach seiner Japanreise wieder diesem Thema widmete, welches er zuvor in der Malerei vernachlässigt hatte.

Erst im frühen 20. Jahrhundert wurde das japanische Theater jenseits des Exotismus wahrgenommen. Ästhetische und bühnentechnische Elemente der fremden Bühnenkunst wurden vom europäischen Theater adaptiert. Edward Gordon Craig (1872–1966) experimentierte mit dem reduzierten mimischen Schauspielstil des Nô und Kabuki, während Max Reinhardt (1873–1943) die Drehbühne und den Auftrittssteg, in Japan bekannt als Blumensteg (*hanamichi*), in seine Stücke integrierte.¹¹⁶ Einem Brief Max Dauthendeyes zufolge kannte Reinhardt den *hanamichi* von Emil Orlik, der Kabuki- und Nô-Aufführungen gesehen hatte und seit 1905 für den Intendanten mehrere Bühnen- und Kostümbilder entwarf.¹¹⁷

Orliks Begeisterung für die japanischen Theateraufführungen manifestierte sich einerseits in seinen Korrespondenzen und andererseits in den Grafiken. Aus Kyôto berichtete er:

„Gegenwärtig finden hier die No-Tänze statt: das Theater der vornehmen Welt aus der Glanzzeit Japans: wie herrlich sind diese Bilder! Diese Farben der Brocate!... man lernt hier die alten Farbholzschnitte ganz verstehen und die Bilder in den alten Palästen werden einem lebendig.“¹¹⁸

Dem Brief fügte Orlik eine Zeichnung der Nô-Tänzer bei (Abb. 73).

Die Darstellung eines Nô-Schauspielers findet sich auch auf einer kleinformatigen Lithografie wieder, die Orlik ein Jahr nach der Reise anfertigte (Abb. 74). Dabei handelt

¹¹⁵ Hohenberger, Franz, in: Ver Sacrum 1900, S. 38.

¹¹⁶ Vgl. Franke, Daniela, in: Ausst.-Kat. Wien 2013, S. 18.

¹¹⁷ Brief Max Dauthendey an seine Frau, 15.02.1910: „Kahane sagte mir um zwei Uhr am Telephon, daß Reinhardt sich entschlossen habe, nicht erst an ein Probelokal zu denken, sondern daß er auf seine Weise den Blumenweg, den er schon von Orlik her kannte, in den Kammerspielen probeweise bei der Novität in diesem Winter einzuführen gedenke.“, in: Max Dauthendey: Mich ruft dein Bild. Briefe an seine Frau, München 1930, S. 193, zitiert nach: Ahrens, Birgit 2001, S. 67.

¹¹⁸ Emil Orlik an Max Lehrs, 30.10.1900, Kyôto, zitiert nach: Orlik, Emil [1981], S. 118.

es sich um ein Exlibris¹¹⁹, das seinen Namen trägt. Es zeigt einen Tänzer mit Fächer im Profil. Der Darsteller trägt eine schwarze, hoch aufgetürmte Kopfbedeckung (*eboshi*), eine rote Maske, die sich deutlich vor seinem Gesicht abzeichnet und mit einem schwarzen Band am Hinterkopf fixiert wurde, sowie ein prächtiges, goldfarbenedes Kostüm, dekorativ mit den Initialen OE¹²⁰ für Emil Orlik bemustert. Es ist klar, dass die Grafik keine reale Begebenheit wiedergibt. Vielmehr bündelte der Maler seine Beobachtungen zu einer stilisierten Abbildung. Da Orlik die Schauspieler auf der Bühne gesehen hatte, konnte er deren Körperhaltung wiedergeben. So führt der Mann den Fächer in einer Ausholbewegung über sein Haupt, während er einen dynamischen Ausfallschritt nach vorne macht. Stilistisch verrät die flächenbetonte Darstellung, die ohne Hintergrund auskommt, eine Anlehnung an die Schauspielerporträts des Ukiyo-e. Dazu passt, dass Orlik laut eigener Aussage die alten Farbholzschnitte besser verstand, nachdem er die Theaterstücke besucht hatte.

Es ist bemerkenswert, dass Orlik für sein eigenes Exlibris die Tänzer-Darstellung wählte, schließlich demonstrieren die Grafiken gemeinhin die persönlichen Eigenschaften, Vorlieben oder den Kunstgeschmack des Besitzers. Orlik begeisterte sich offensichtlich über seine Reise hinaus für das japanische Theater. So publizierte er 1902 für das *Prager Tagblatt*¹²¹ einen Beitrag über „Japanisches Theater“.¹²²

In den Theatervorstellungen Japans hatte Orlik zwar mehrere Zeichnungen angefertigt, doch verarbeitete er diese selten zu ausgereiften Kompositionen.¹²³ Bei der Betrachtung der Theaterskizzen fällt Orliks vielseitiges Interesse an den Aufführungen auf (Abb. 75,

¹¹⁹ Exlibris sind kleinformatige Grafiken, die den Buchbesitz einer Person kennzeichnen. Sie erlebten im ausgehenden 19. Jahrhundert einen großen Aufschwung, besonders unter den Jugendstilkünstlern. Emil Orlik, der sich mit den mannigfachen Möglichkeiten der grafischen Künste auseinandersetzte, war ein vielbeachteter Exlibris-Künstler. Siehe dazu: Ausst.-Kat. Moyland 2009.

¹²⁰ Im Ukiyo-e wurden die Bekleidungsstücke berühmter Schauspieler und Kurtisanen häufig mit einem Wappen (*mon*) versehen, sodass der Betrachter sie identifizieren konnte. Sicherlich kannte Orlik diese Praxis und wandte sie auf seine eigene Grafik an.

¹²¹ Orlik, Emil, in: *Prager Tagblatt* 15.02.1902.

¹²² Birgit Ahrens konnte in ihrer Untersuchung über „Emil Orlik und das Theater“ zeigen, dass sich Orliks Japanerlebnisse „[...] einflussgebend auf seine Bühnenbild- und Kostümentwürfe auswirkten“. Ahrens, Birgit 2001, S. 20. So fertigte Orlik 1908 für Max Reinhardts Inszenierung „Niemand weiß es“ von Theodor Wolff (1868–1943) ein Bühnen- und Kostümbild mit japanischen Szenerien an. Sein Bühnenbild spiegelte eigene Skizzen wider, es kopierte jedoch nicht das Bühnenbild eines japanischen Theaters, während sich die Kostümentwürfe ebenfalls an Ukiyo-e orientierten. Ahrens merkt dagegen für Orliks Bühnenbild „Das Wintermärchen“ von 1906, ebenfalls inszeniert von Reinhardt, eine Einfachheit, Stilisierung und Symbolisierung von Kontrasten an, die sie u. a. auf die stilistische Anregungen aus Japan zurückbezieht. Vgl. Ahrens, Birgit 2001, S. 69.

¹²³ Eine Ausnahme mag ein mit Pastellfarben ausgeführtes, naturalistisches Schauspielerporträt sein. Das Bruststück folgt den europäischen Darstellungskonventionen und zeigt das stark geschminkte, zu einer ausdruckslosen Mine versteinerte Gesicht eines Schauspielers (Emil Orlik: Porträt eines japanischen Bühnendarstellers, 1901, Pastell auf Karton, 50 x 35 cm, Sammlung Funke, Koblenz, Abb. in: Ausst.-Kat. Wien 1997, S. 21.).

76). Dabei konzentrierte er sich auf die Wiedergabe eines bestimmten Aspekts, während er andere vernachlässigte: Mal fokussierte er die Kostüme, mal die Gestik und Mimik der Akteure oder den räumlichen Gesamteindruck der Inszenierungen. Außerdem skizzierte Orlik das Publikum selbst beim Betrachten der Stücke. Im *Prager Tagblatt* schilderte er lebhaft, wie die Japaner ihren Theaterbesuch für gewöhnlich begingen, nämlich mit Speisen und Getränken und einer leidenschaftlichen Verfolgung des Bühnengeschehens. Zudem wies er auf die vielen Unterschiede zwischen japanischen und europäischen Theaterinszenierungen hin und appellierte an seine Landsleute, die fremden Bühnenstücke unvoreingenommen zu besuchen, denn:

„Vielen, die zum ersten Male dieses Theaterspielen in unserem Theater sehen werden, wird die erotische Art und Weise der Darstellung einen so ungewohnten Eindruck machen und das ethnographische Moment ein solch gewichtig Moment mitsprechen, daß dadurch der Genuß und das Verständniß wohl behindert werden können [...].“¹²⁴

Auch Bernhardt Kellermann und mit ihm Karl Walser zeigten sich interessiert an den darstellenden Künsten Japans. Ein Grund dafür war, dass sich die Reisegemeinschaft vornehmlich für das „alte“ Japan begeisterte. Zudem hatten Europäer nur in Japan die Möglichkeit, „echte“ japanische Aufführungen zu sehen. Dass selbst die Darbietungen Sada Yaccos für das europäische Publikum präpariert worden waren, bedauerte schon Orlik.¹²⁵ Kellermann hatte sich daher vorgenommen, ein Spezialist für den Tanz zu werden, wobei er hauptsächlich von den Tänzerinnen und Teehäusern angezogen wurde. Seine Publikationen waren daher keine wissenschaftlichen Untersuchungen, sondern populäre Reisebeschreibungen.¹²⁶

Gemäß Kellermanns Mission, welcher er das Buch „Sassa yo Yassa. Japanische Tänze“ widmete und die möglicherweise dazu diente, sich von der Flut von Japanbeschreibungen abzusetzen, stellte die Mehrzahl von Walsers Japanbildern Tanz und Theater dar. Zudem war Walser ein beachteter Bühnen- und Kostümbilder, sodass er das Thema aus eigenem Interesse verfolgte.¹²⁷ Als Resultat entstanden viele Einzelstudien von Tänzerinnen, musizierenden Unterhalterinnen, Kabuki- und Nô-Darstellern. Die Grafiken kommen ohne Hintergrund aus, wodurch Walser den

¹²⁴ Orlik, Emil, in: *Prager Tagblatt* 15.02.1902, S. 1 f.

¹²⁵ Vgl. ebenda, S. 2.

¹²⁶ Laut Schaffers spielte Kellermann mit dem Erwartungsbild seiner Leserschaft, wodurch der vorkonstruierte Sehnsuchtsraum eine Bestätigung in seiner Literarisierung fand. Vgl. Schaffers, Uta 2006, S. 132.

¹²⁷ Seit 1903 fertigte Walser Bühnen- und Kostümbilder für die Berliner Theater und Opernhäuser an. Dazu gehörten Auftragsarbeiten für die Intendanten Max Reinhardt (1873–1943), Maximilian Moris (1864–1946) und Hans Gregor (1866–1945).

Studiencharakter der Blätter unterstrich. Eine Auswahl der Arbeiten erschien in „Sassa yo Yassa“. Es sind leichte und skizzenhafte Blätter, die die impressionistische Sprache Kellermanns unterstützten, ohne den Text unmittelbar zu illustrieren.

Auch das Aquarell „Tänzerin mit Fächer“ wurde als Schwarz-Weiß-Lichtbild in „Sassa yo Yassa“ abgebildet (Abb. 77). Es stellt einen Moment im Fächertanz dar, der von einer Geisha vorgeführt wird. Walser porträtierte die Japanerin im Dreiviertelprofil, sodass die zu einer S-Form geneigte Körperhaltung sowie ihr ausgestreckter Arm, der den Fächer führt, genau studiert werden können. Aus der Vorwärtsbewegung heraus schwingen der lange Ärmel des Kimonos sowie das Ende des Obi dynamisch bis nach hinten. Walser konzentriert sich in seiner Zeichnung auf die Vermittlung der Gestik und Körperdarstellung des japanischen Tanzes. Dieser wurde von den Wegbereiten des modernen Bühnentanzes ab der Jahrhundertwende zu einem Anknüpfungspunkt.¹²⁸

In anderen Grafiken stehen Kostüm und Haartracht der Darsteller im Vordergrund. Gleich mehrere Male skizzierte Walser einen Kabuki-Schauspieler in Onnagata-Rolle, der eine Kurtisane spielte (Abb. 78).¹²⁹ Detailliert schilderte er den voluminösen, mit einem Drachenmotiv gezierten Kimono und die delikate Frisur der Kurtisane.

Selbige Kostümstudien verwendete Walser für ein größeres Ölgemälde, das den gleichen Schauspieler auf der Kabuki-Bühne zeigt (Abb. 79). Die Szenerie ist in Vogelperspektive dargestellt, sodass der Betrachter sowohl das Bühnengeschehen als auch die Theaterbesucher im Vordergrund überblickt. Osamu Okuda konnte die Darstellung als dritte Szene des Theaterstücks „Dannora Kabuto gunki“ identifizieren.¹³⁰ Folglich setzte der Maler keine erdachte Theaterszene aus seinen Zeichnungen zusammen, sondern war um eine wahrheitsgetreue Wiedergabe bemüht.

Emil Noldes Aquarelle, die in einem Nô-Theater entstanden, verraten dagegen kein Interesse am tatsächlichen Theaterstück und an den aufwendigen Kostümen.¹³¹ Auch

¹²⁸ Klankert, Tanja, in: Ausst.-Kat. Wien 2013, S. 75.

¹²⁹ Onnagata sind männliche Kabuki-Schauspieler, die weibliche Personen spielen. Auch das Nô-Theater wird von männlichen Schauspielern bestritten. Die für Europäer ungewöhnliche Tradition wurde von Reisenden häufig staunend beschrieben.

¹³⁰ In der dargestellten Szene wird die Kurtisane Akoya dazu gezwungen, das Versteck ihres Geliebten, eines Heerführers des Taira-Clans, preiszugeben. Dieser hielt sich nach der Niederlage vor seinen Häschern verborgen. Kellermann beschrieb das Theaterstück in „Ein Spaziergang in Japan“, er hatte das Stück aber laut Okuda nur teilweise verstanden.

Nach einem Vortrag von Osamu Okuda: Karl Walser in Japan – Akoya oder die Faszination der schauspielerischen Travestie im japanischen Kabuki-Theater, gehalten am 18.05.2012 im *Neuen Museum Biel*.

¹³¹ Die Noldes erwähnten lediglich den Besuch eines Nô-Theaterstücks. Zudem weisen die Aquarelle, die auf Blättern mit nahezu identischen Maßen entstanden, starke stilistische Bezüge auf, als wenn sie seriell

ignorierte er die Bühnenarchitektur und das Theaterpublikum, obwohl er sie in seiner Autobiografie beschrieb:

„Das Theater, wo wir einer Vorstellung beiwohnten, war in lauter kleine Quadrate eingeteilt, worin jeweils immer acht bis zehn Personen sitzen konnten, ihren Tee trinkend; auf den erhöhten Gängen, die den Zugang bildeten, balancierten trippelnd die kleinen Japanerinnen, sauber, zierlich und entzückend mit ihrer großen Schleife auf dem Rücken.“¹³²

Noldes Aufmerksamkeit lag ganz bei der Darstellung der Schauspieler (Abb. 28). Diese gab er mit konzentrierten Farbflächen und einer körperdefinierenden Kontur wieder. Ein starker Schlagschatten betont die Präsenz der Akteure. Nolde isolierte die Schauspieler aus dem Bühnengeschehen und setzte sie stattdessen vor eine abstrahierte Kulisse, bestehend aus zwei kontrastreichen Farbflächen. Die erzeugte Farbwirkung trug zur Psychologisierung der reduzierten Blätter bei. Nolde veränderte die Hintergrundfarbe situativ. Im Aquarell „Theaterszene“ (Abb. 80) wird der Schauspieler von kalten Blau- und Grautönen hinterfangen, während das Blatt „Sitzende Schauspielerinnen“ (Abb. 81) von einem strahlenden Gelb und warmen Violett dominiert wird. Die Farbe spielte in Noldes Oeuvre eine zentrale Bedeutung:

„Das Empfinden bei Tönen, sei es Freude, Jubel, Trauer, Tragik, Traum oder andere seelische Regungen, läßt sich in Farben geben; ja, jedes Bild durch den Wert und Klang seiner Farben kann eine seelische Erregung entfachen bei jedem Menschen, der farbenempänglich ist.“¹³³

Es ist, als ob Nolde den expressiven Ausdruck, die Körperspannung und die pantomimischen Posen der Darsteller mit seinen Ausdrucksmitteln in seine Formensprache übersetzen wollte.¹³⁴ Nolde selbst schrieb über das Nô-Spiel:

„Das Theaterstück selbst war heraldisch und stilvoll, mit mächtigen heldischen Gebärden, die Masken und Haltung der Schauspieler waren vornehm und schön.“¹³⁵

angefertigt worden wären. Es ist daher zu vermuten, dass Nolde die Blätter während einer Theateraufführung malte.

¹³² Nolde, Emil [2008], S. 265. Nolde verwendete in seinen Schilderungen den bereits erwähnten Topos, der Japan als das Land der kleinen Maßstäbe beschreibt. Ada Nolde skizzierte den Besuch des Theaters in ähnlicher Weise: „Es sieht niedlich aus wenn eine kleine zierliche Japanerin in ihren weissen Socken zu ihrem kleinen ‚Schächtelchen‘ balanciert.“ Ada Nolde, aus einem Typoskript zu einem Vortrag von 1914, zitiert nach: Ausst.-Kat. Berlin 2008, S. 26.

¹³³ Nolde, Emil 1967, S. 25.

¹³⁴ Schon zuvor hatte es Nolde an die Berliner Theater gezogen, wo er die Schauspieler porträtierte. 1910 gewährte Max Reinhardt ihm und Ada Freikarten für den regelmäßigen Besuch seiner Vorstellungen. Während Ada ihrem Mann attestierte, konnte Nolde derweil im Halbdunkel des Theaters Zeichnungen zügig anfertigen. Hier gab Nolde, ähnlich wie in den Aquarellen aus Japan, nicht die Inhalte der Theaterstücke wieder. Stattdessen visualisierte er die Bewegung, Leidenschaft und Farben der Schauspieler. Vgl. Garbrecht, Jörg, in: Ausst.-Kat. Berlin 2010, S. 64.

¹³⁵ Nolde, Emil [2008], S. 265 f.

Die tatsächlichen komplexen Handlungsabläufe auf der Bühne wird der Maler kaum verstanden haben, war sich auch die Kunsthistorikern Hannelore Paflik-Huber sicher, jedoch wird der Besuch für Nolde, so vermutete sie, ein Erlebnis der Sinne und Bilder gewesen sein.¹³⁶

Es ist bemerkenswert, dass sich Nolde nicht auf die Darstellung der offensichtlichen visuellen Reize konzentrierte, also auf die Wiedergabe von Kostümen und Bühnenbild. Allein auf Grundlage der Grafiken kann nicht festgestellt werden, ob alle Schauspieler-Aquarelle ein Nô-Stück zeigen. Dabei wäre es ein Leichtes gewesen, die Charakteristiken der verschiedenen Theatergattungen herauszuarbeiten. Stattdessen abstrahierte der Maler die subjektiv verstandenen Szenen und verdichtete sie zu einem Bild.

Auf der Reise hatte Nolde einige Theater-Masken erworben. Diese verarbeitete er nach seiner Rückkehr malerisch in *Stilleben* (Abb. 82). Auch Emil Orlik hatte japanische Masken in Bildwerke integriert (Abb. 83). Bei diesem Vorgang wurden die Theatermasken ihrem ursprünglichen Kontext entnommen und zu exotischen Accessoires.

Die zahlreichen Abbildungen deuten darauf hin, dass der Besuch des japanischen Theaters auf die Maler des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts einen großen Reiz ausübte, auch wenn sie dessen Handlungen nur peripher verstanden. Dies ist an erster Stelle mit der Fülle der sinnlichen Eindrücke zu erklären, die die Besucher mit nach „Alt-Japan“ nahmen. Das moderne Schauspiel jener Zeit wurde in der Malerei dagegen nicht thematisiert.¹³⁷

Die rekapitulierten Bildwerke bekräftigen eine im euroamerikanischen Kulturraum weit verbreitete Japanvorstellung: Diese sah Japan als das Land der Poesie und Ästhetik¹³⁸, seine Bewohner wurden gemeinhin als Kulturvolk bezeichnet. Im Zuge dessen wurde selbst den einfachen Japanern ein hoher Sinn für Anmut und Ästhetik bescheinigt. Kellermann sah in ihren alltäglichen Handhabungen, wie dem Wäschewaschen oder dem Reichen einer Schale, gar einen Tanz und folgerte daraus verallgemeinernd „[...] dieses Volk ist ein Volk von Tänzern“¹³⁹.

¹³⁶ Vgl. Paflik-Huber, Hannelore, in: *Ausst.-Kat. Wolfsburg 2017*, S. 58.

¹³⁷ Vgl. dazu Kellermann: „Das moderne japanische Schauspiel aber verdient keine Erwähnung“.

Kellermann, Bernhard 1920, S. 213.

¹³⁸ Vgl. Schmidhofer, Claudia 2010, S. 356 ff.

¹³⁹ Kellermann, Bernhard 1911, S. 134.

3.5 Frauendarstellungen

Analysiert man die der Studie zugrunde liegenden Reisebilder des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, so fällt auf, dass etwa zwei Drittel der Darstellungen Frauen zeigen. Es sind ausschließlich junge, attraktive Japanerinnen im traditionellen Gewand, die thematisiert wurden.¹⁴⁰

Offensichtlich korrelierten die visuellen Reisebilder mit dem Wunsch- und Vorstellungsbild vom „Land der aufgehenden Sonne“. Hierbei spielte das Motiv der Geisha¹⁴¹ eine zentrale Rolle, die in der Heimat als Japanerin per se wahrgenommen wurde. In Pekars Diskursanalyse wird der Geisha-Begriff gar zum „umbrella term“, wenn dieser das Bild der Japanerin untersucht.¹⁴² Die Geisha war im euroamerikanischen Raum ein Inbegriff für Weiblichkeit, Erotik, die männliche Sehnsucht nach einem unkonventionellen Abenteuer und wurde mit Attributen wie Gefügigkeit, Rechtlosigkeit und Unterwürfigkeit bedacht. Sie wurde aber auch mit Künstlertum, Schönheit, Galanterie, Kultiviertheit und Modebewusstsein in Verbindung gebracht. Seit den 1880- und 1890er-Jahren dominierten letztere Eigenschaften den Diskurs deutlicher, nachdem der Geisha in der öffentlichen Wahrnehmung immer wieder ein ambivalenter Status bescheinigt wurde, gemessen an der westlich-christlichen Sexualmoral, die nun auch von der Meiji-Regierung propagiert wurde. Nicht selten nannten ausländische Reisende die Gesellschafterinnen in einem Atemzug mit Prostituierten, Teehausmädchen und Ehefrauen auf Zeit. Im Zuge der Identität suchenden nationalistischen Bestrebungen in Japan besserte sich ihr Ruf. Japanische Intellektuelle übernahmen und adaptierten die Denkstrukturen euroamerikanischer Diskurse. Sie stilisierten die Geisha zur Repräsentantin von idealen weiblichen Tugenden und verbanden sie eng mit dem „Japanertum“.¹⁴³ Die Nobilitierung ihres Status konnte jedoch nicht verhindern, dass sich in Europa weiterhin das Bild der

¹⁴⁰ Das hohe Interesse der Reisenden an den Japanerinnen kommt auch in „Things Japanese“, der „Reisebibel“ vieler Globetrotter zum Ausdruck. Chamberlain widmete dem Stichwort „Frauen“ ein langes Kapitel, während es keinen Absatz über japanische Männer gibt.

¹⁴¹ Der Beruf der Geisha entstand im 17. Jahrhundert und wurde anfangs vorwiegend von Männern ausgeübt; weibliche Unterhaltungskünstlerinnen wurden abgrenzend zur männlichen Konkurrenz als *onnageisha* bezeichnet. Im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts übten immer mehr Frauen den Beruf aus. Ihre Tätigkeiten beinhalteten Darbietungen in den Bereichen Tanz, Gesang und Spiel der Shamisen. Zeitweilig arbeiteten Geishas auch als Prostituierte. Dies wurde von der Regierung 1789 (mit dem Verbot der Straßengeisha, *machi-geisha*) sowie endgültig 1842 unterbunden, sodass es fortan eine strikte Arbeitsteilung zwischen Kurtisanen und Geishas gab.

¹⁴² Vgl. Pekar, Thomas 2003, S. 273. Die Konstruktion des japanischen Frauenbildes beruhte daher weniger auf realen Beobachtungen als vielmehr auf euroamerikanischen Imaginationen.

¹⁴³ Vgl. Wakita, Mio 2013, S. 79 ff. An der skizzierten Entwicklung wird deutlich, dass die Geisha zu einem Objekt degradiert wurde für die Wunschvorstellungen, den Repräsentationswillen und die Identitätssuche Dritter.

Geisha mit dem der Kurtisane vermischte, was auf männliche Fantasien zurückzuführen ist. Die Wunschvorstellungen waren es auch, welche dem „Objekt“ Geisha eine solche Dominanz im Japan-Bild euroamerikanischer Rezipienten einräumte. Im Gegensatz zu der eigenen Wirklichkeit, in der Frauen immer aktiver in der Öffentlichkeit auftraten und Rechte einforderten, wurde die Japanerin als Bewahrerin des traditionellen Rollenbildes gesehen.

Der diesbezügliche Diskurs, also die Art und Weise, wie sich viele Europäer Japanerinnen vorstellten, knüpfte an bereits vorhandenen Bildern an. Demnach stellte für Isabella Bird ihre erste echte Begegnung mit den weiblichen Einheimischen keine neue Erkenntnis dar, da sie diese bereits aus Kunstobjekten kannte:

„Es war mir, als hätte ich schon alle gesehen, denn sie sahen ganz so aus, wie sie auf Theebrettern [sic], Fächern und Theekannen [sic] abgebildet werden.“¹⁴⁴

Auch Pierre Loti, dessen autobiografischer Roman „Madame Chrysanthème“ als Romanvorlage für Puccinis „Madame Butterfly“¹⁴⁵ diente, hatte eine genaue Vorstellung von seiner künftigen japanischen Ehefrau, basierend auf den Darstellungen auf Porzellanvasen, Seidenstoffen und Rollbildern.¹⁴⁶ Die literarische Verarbeitung von Lotis exotischem Abenteuer, der Ehe auf Zeit, wurde wiederum zum Bestseller, sodass sein stereotypes Frauenbild einen festen Platz im Bewusstsein der Rezipienten fand. Hier wurde die Japanerin zu einer niedlichen Puppe degradiert, die es intellektuell nicht mit dem euroamerikanischen Mann aufnehmen konnte.¹⁴⁷

Auch Adolf Fischer hatte in seinem Reisebericht die Ehe zwischen Japanerinnen und Männern aus dem europäischen Ausland reflektiert. Wie viele stand er der „Mischehe“ skeptisch gegenüber. Grund dafür war, dass er in der Japanerin keine ebenbürtige Gesprächspartnerin sah, da sie „weder Goethe noch Schiller“¹⁴⁸ kannte. Die Aussagen Fischers, der in vielerlei Hinsicht der ostasiatischen Kultur offen gegenübertrat, zeigen, wie fest die intellektuelle Überlegenheit der eigenen Kultur gegenüber der Japanerin mit dem Japan-Diskurs verbunden war.

Die Fantasie der Europäer bezüglich der Japanerinnen wurde neben Darstellungen im Kunsthandwerk im besonderen Maß von den japanischen Farbholzschnitten angeregt,

¹⁴⁴ Bird, Isabella L. 1882 (nach der englischen Ausgabe von 1880), S. 14.

¹⁴⁵ Siehe dazu die Ausführungen zu Puccinis Oper „Madame Butterfly“ in Kapitel 2.2.2 Auswirkungen auf das kulturelle Leben.

¹⁴⁶ Pierre Loti: Madame Chrysanthème, Paris 1887.

¹⁴⁷ Vgl. Pekar, Thomas, in: Gebhard (Hg.) 2000, S. 294 ff.; Lee, Hyunseon, in: Mae / Scherer (Hg.) 2013.

¹⁴⁸ Fischer, Adolf 1897, S. 333 ff.

die in den Kunstmetropolen Europas zirkulierten.¹⁴⁹ Dazu zählten die erotischen *shunga* Farbholzschnitte. Zwar waren die Blätter in Europa aufgrund ihrer als pornografisch empfundenen Darstellungen nicht Teil der öffentlichen Präsentation, dennoch fanden sie eine weite Verbreitung in privaten Kollektionen und konnten im Kunsthandel erworben werden.¹⁵⁰ Ihre Rezeption war kontrovers – *shunga* wurde von einigen Japonisten als Kunst anerkannt, gleichzeitig konnte man die Grafiken in Pariser Bordellen ansehen.¹⁵¹ Die *shunga* begünstigten freilich das Vorstellungsbild von der sexuell willigen und verfügbaren Japanerin.

Ein zentrales Thema des Ukiyo-e-Drucke war jedoch die Darstellung schöner Frauen (*bijin-ga*). Abgebildet wurden vornehmlich berühmte Kurtisanen mit idealisierten Gesichtszügen, edlen Kimonos und aufwendigen Haartrachten.¹⁵² Ukiyo-e-Maler wie Kitagawa Utamaro (1753–1806) und Keisai Eisen (1790–1848), die sich auf die Darstellung der Schönen spezialisiert hatten, gaben die Protagonistinnen beispielsweise bei der Toilette, im Bad oder beim Musizieren wieder, also bei Aktivitäten, die weiblich konnotiert sind (Abb. 84).

Die stereotypen Darstellungen der *bijin-ga* wurden später auf die Studiofotografien übertragen und mit euroamerikanischer Fantasievorstellung angereichert.¹⁵³

Ein Hauptmotiv der Fotografien war folglich die Inszenierung der Japanerin (Abb. 85). Sie stellten deren Schönheit in den Mittelpunkt und dienten mitunter, wie zuvor die Farbholzschnitte, zur Vermarktung von bekannten Kurtisanen. Dadurch wurden die Bilder zu regelrechten Fetisch-Objekten und die Frauen zur Ware. Die Fotografien warben mit der Körperlichkeit der abgebildeten Damen und wurden von Touristen und Gönnern gesammelt.¹⁵⁴ Die Käuferschaft nahm die abgelichteten Frauen jedoch nicht

¹⁴⁹ So schilderte Lafcadio Hearn, dass ihm in Japan „leibhaftig Hokusais Gestalten“ begegnet seien. Vgl. Hearn, Lafcadio / Döring, Christian 2015, S. 15.

¹⁵⁰ Vgl. Bru, Ricard 2014, S. 36 ff.

¹⁵¹ Vgl. ebenda, S. 83.

¹⁵² Kurtisanen waren in der Edo-Zeit regelrechte Trendsetter bezüglich neuester modischer Erscheinungen.

¹⁵³ Vgl. Matthias, Agnes / Würmell, Cora, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.) 2017, S. 72. Ganz offensichtlich übernahmen die Fotografen Themen und Bildkomposition aus den Ukiyo-e. Die euroamerikanische Käuferschaft kannte die japanischen Farbholzschnitte, so war es ein Leichtes, an die vertrauten Motive anzuknüpfen. Ferner machten die Studios vom handwerklichen Geschick der Ukiyo-e-Hersteller Gebrauch. Um die Aufnahmen künstlerisch aufzuwerten, wurden viele Schwarz-Weiß-Aufnahmen handkoloriert. Durch die Einführung günstiger Druckmethoden aus dem Ausland war die Produktion der populären Farbholzschnitte stark beschnitten worden, sodass ehemalige Maler und Holzschnitzer nun von der Kolorierung der Fotografien lebten. Der unverkennbare Stil der japanischen Souvenir-Fotografie, die sich in ihrer Qualität von anderen Fotografien aus Asien deutlich unterschied, kann daher als ein Resultat transkultureller Austauschmechanismen gesehen werden. Sie vereinte „westliche“ Techniken mit der japanischen Darstellungstradition.

¹⁵⁴ Vgl. Sui, Claude W., in: Ausst.-Kat. Mannheim 2011, S. 17 f.; vgl. Wakita, Mio 2013, 142 f.

als individuelle Personen, sondern als Repräsentantinnen eines Typus beziehungsweise einer Bevölkerungsgruppe wahr.

Die Lichtbilder aus Japan waren Gegenstand vieler euroamerikanischer Reiseberichte, illustrierter Magazine und Postkarten. Ihre Auswirkung auf die euroamerikanische Japanwahrnehmung sollte nicht unterschätzt werden.¹⁵⁵ Die Fotografie wurde gemeinhin als ein Medium betrachtet, das die Dinge objektiv wiedergab.¹⁵⁶ Im Gegensatz zur Malerei sei allein das Licht für die Wiedergabe verantwortlich und „[...] nichts [ist] mehr von der Willkür des Einzelnen abhängig.“¹⁵⁷ Viele Rezipienten sahen in den Souvenir-Fotos folglich ein authentisches ethnografisches Abbild von Japan. Jedoch handelte es sich hierbei, wie bereits angesprochen, um artifizielle Studioaufnahmen: Modelle wurden engagiert, die mit Requisiten ausgestattet in fremde Rollen schlüpften und eine festgelegte Dramaturgie umsetzten. Geschickt reagierten die Fotografen auf die Bedürfnisse ihrer Käufer, indem sie das „Japan-Wunschbild“ in den Studios inszenierten.

Emil Orlik, welcher Japan auch abseits des Tourismus erlebt hatte, entlarvte die inszenierten Fotografien schnell. Erboast schrieb er an Max Lehrs, dass die Fotos mit so viel Geschick aufgenommen worden seien, dass er sich die abgebildeten Orte vorab in seiner Fantasie ganz anders vorgestellt hätte. Über die fotografischen Aufnahmen der japanischen Bevölkerung schrieb er:

„[...] – Noch toller ist der Contrast zwischen den figuralen Aufnahmen und der Wirklichkeit. die Tokio, Kioto und Yokohama Photographen: photographieren fast durchwegs nur die ausgesuchten schönsten Geishas, die noch dazu geschminkt sind, als Wäscherinnen etc. kurz als Volk: Ateliertyroler!! Das sagt alles. Diese Lüge der japanischen Photographie ist Schuld daran dass erstens: die meisten Bücher (deren Illustrationen gewöhnlich nach solchen Aufnahmen geschaffen sind ein ganz falsches

¹⁵⁵ Bis in die 1890er-Jahre wurden die Fotografien zunächst durch Holzstiche verbreitet. Eine direkte Reproduktion konnte derzeit noch nicht realisiert werden. 1883 veröffentlichte die *Illustrierte Zeitung* in Leipzig ihre erste gedruckte Fotografie. Für Adolf Fischers Reisebericht „Bilder aus Japan“ stellte es technisch keine Herausforderung mehr dar, in den Publikationen Lichtbilder abzdrukken.

¹⁵⁶ Die Fotografie wurde zu einem wichtigen Instrument für Forschungsreisende und Wissenschaftler, die eine objektive Wiedergabe der Welt anstrebten. 1839 schrieb Alexander von Humboldt an Herzogin Friederike von Anhalt-Dessau begeistert über das neue Medium: „Die Bilder haben ganz den unnachahmlichen Naturcharakter, den die Natur nur selbst hat aufdrücken können.“ Zitiert nach: Koppen, Erwin 1987, S. 38. So verwendete auch Wilhelm Heine viel Zeit mit der Anfertigung von fotografischen Aufnahmen.

¹⁵⁷ Stolze, Franz: Wie ich in Persien meine Apparate verpackte, in: Photographisches Wochenblatt, 7/1881, S. 59, zitiert nach: Theye, Thomas, in: Ausst.-Kat. München 1989, S. 9.

Bild geben: zweitens, dass wie schon erwähnt, die meisten Besucher des Landes anfangs unglaublich enttäuscht sind!“¹⁵⁸

Orliks Zitat zeigt, dass die Fotografien im deutschsprachigen Kulturraum weit verbreitet waren und sich unmittelbar auf die Vorstellungen von Japan auswirkten.

Als sich Wilhelm Heine in Ostasien aufhielt, hatte dieser vorab keine fotografischen Abbildungen heranziehen können. Zudem existierte in Europa noch kein stereotypes Geisha-Bild, wie seine Bildwerke beweisen.¹⁵⁹ Wie stellte der Maler also die Japanerinnen dar? Zunächst lässt sich feststellen, dass Heine dieses Thema regelrecht vernachlässigte. Hier und da integrierte er Frauen in seine Japanansichten, wo sie einen Teil der Bevölkerung repräsentierten. Einzelaufnahmen fertigte Heine sehr selten an und wenn doch, dann entstanden seine Darstellungen meist nach Lichtbildern der Expeditions-Fotografen, so auch die Grafik: „Japanische Frau aus Simoda“ (Abb. 86). Die Abbildung gibt eine junge Frau im Profil nach dem Stil europäischer Porträtaufnahmen wieder. Dadurch, dass Heine die Japanerin in eine vertraute Bildkategorie transferiert, erscheint das „Fremde“ weniger fremd zu sein. Das nüchterne Bild zeigt noch wenig von dem exotischen Zauber künftiger Abbildungen und Beschreibungen. Vielmehr richtet es seine Aufmerksamkeit auf die detaillierte Wiedergabe von Physiognomie, Kleidung und Haartracht. Damit verweist Heine mit seiner Darstellung auf das von Humboldt inspirierte Forschungsinteresse.

In Heines Reiseberichten lassen sich dennoch auch schriftliche Aussagen finden, die später im Diskurs aufgegriffen wurden. So beschrieb Heine, dass die Frau zwar dem Manne untergeordnet sei, sie hätte aber einen erträglicheren Stellenwert als in den anderen Teilen Asiens. In der Ehe wäre sie keine gleichberechtigte Partnerin, sondern würde vielmehr als kostbares Spielzeug betrachtet. Zudem erwähnte er, dass die Japanerinnen der mittleren und hohen Klassen „einen hohen Grad an Moralität“ besäßen, während Männer mehrere Konkubinen haben dürften. Die unteren Klassen erwähnte er nicht. Diese Leerstelle lässt Raum für Interpretation zu.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Emil Orlik an Max Lehrs, 05.10.1900, Shizuoka, zitiert nach: Orlik, Emil [1981], S. 117.

¹⁵⁹ Auch die „Illustrated London News“ (ILN), in der regelmäßig Artikel über Japan erschienen, berichtete in den ersten Jahren nach Unterzeichnung der ungleichen Handelsverträge nur selten über die weibliche Bevölkerung. Seit den 1860er-Jahren, mit Verbreitung der Japanmode, den Japanfotografien und der stetig ansteigenden Menge an Japanliteratur, reagierten die Zeitungsmacher auf das allgemeine Interesse; die Japanerin wurde zum immer beliebteren Darstellungsobjekt. Populäre Zeitungen wie die ILN können als signifikante „Kulturbarometer“ betrachtet werden und geben daher Aufschluss über das derzeitige Japan-Bild. Siehe dazu: Bennett, Terry (Hg.) 2006, Die Publikation umfasst alle japanrelevanten Berichte der ILN, die zwischen 1853 und 1899 erschienen.

¹⁶⁰ Vgl. Heine, Wilhelm 1856, Bd. 2, S. 269.

Unter den Japanbildern Heines gibt es eine Grafik, die von der rationalen Visualisierung der Japanerin abrückt und ganz offenkundig mit der erotischen Fantasie seiner Bildbetrachter spielt (Abb. 87). „Ein öffentliches Bad in Simoda“ zeigt das Interieur eines öffentlichen Badehauses mitsamt entkleideten Badegästen. Dicht nebeneinander sitzen und stehen Männer wie Frauen und waschen unbefangen ihre Körper mit Wasser aus Gefäßen. Sie sind ganz in ihre Körperhygiene vertieft. Von links einfallendes Licht betont die Frauengruppe im Zentrum, sodass diese im Fokus der Komposition steht. Verführerisch umspielt das helle Sonnenlicht die makellosen Körper. Die junge Frau im Vordergrund schenkt dem Bildbetrachter derweil ihre ganze Aufmerksamkeit. Sie sitzt mit angewinkelten Beinen auf dem Steinfußboden und schaut den Betrachter ohne Scheu an, als ob sie ihn zur Teilnahme einlud. ¹⁶¹ Dennoch wird eine Partizipation nicht stattfinden: Dem Betrachter wurde die Rolle des Beobachters zugedacht, der die Situation dank der weitwinkligen Raumbeschreibung und des erhöhten Betrachterstandpunktes analysierend überblickt. Auf diese Weise wird eine Differenz zwischen dem Bildbetrachter des euroamerikanischen Kulturraums und seinem Betrachtungsgegenstand, also den japanischen Badenden, generiert.

Zu dieser Grafik fertigte Heine einen Bericht an, in welchem er verwundert die „Ungeniertheit“ der Japaner beschrieb. „Alt und Jung, Männer, Weiber, Mädchen und Kinder“ würden gemeinsame Bäder nehmen und ließen sich selbst von der Gegenwart Fremder nicht aus der Ruhe bringen, ¹⁶² so Heine, der das Gesehene aus seiner eurozentrischen Perspektive beschrieb. Interessanterweise weicht das Bild von der Schilderung ab. Hier verzichtete Heine auf die Wiedergabe von Kindern und Alten zugunsten einer erotisierenden Schilderung des Badehauses.

Die Grafik wurde in den offiziellen Bericht von Commodore Perry aufgenommen, musste jedoch entfernt werden, da sie mit Pornografie in Verbindung gebracht wurde. ¹⁶³

Davon unbekümmert verwendete Heine die Badeszene für seine eigene Publikation. ¹⁶⁴

¹⁶¹ Nach Wolfgang Kemps Rezeptionsästhetischem Ansatz gehört die Protagonistin zum Repertoire der Rezeptionsvorgaben. Sie fungiert als Vermittlerfigur zwischen der innerbildlichen Handlung und dem Bildbetrachter (vgl. Wolfgang Kemp, Wolfgang, in: Beltling (Hg.) 2003). Nach dieser Lesart öffnet die Mittlerin die Badeszene für den Betrachter und lädt ihn zur Kommunikation ein. Heines Darstellung weicht offenkundig von einer ethnografischen Beschreibung ab, da er die Figur bewusst in die Komposition integrierte. Sie bindet den Rezipienten gedanklich in das Bildgeschehen ein und regt seine Fantasie an.

¹⁶² Heine, Wilhelm 1856, Bd. 2, S. 33 f.

¹⁶³ Die Darstellung von Badeszenen erfreute sich schon in den Druckgrafiken der Dürerzeit einer großen Beliebtheit. Hier führten sie satirisch das lasterhafte Verhalten vor Augen, da sich einige Badestuben zu regelrechten Bordellen entwickelt hatten. Anknüpfend an diese Darstellungstradition mag Heines Grafik von den puritanischen Amerikanern umso kritischer aufgefasst worden sein.

¹⁶⁴ Vgl. Hirner, Andrea 2009, 60 f.

Die japanische Badesitte wurde zu einem heiß diskutierten Thema nahezu jedes Reiseberichts, bis die Regierung nach Geschlechtern getrennte Badehäuser einführte. Die Reglementierung konnte scheinbar nicht konsequent durchgesetzt werden:

„[...] wiederholt trat ich in Bäder ein, wo Herren und Damen, gänzlich unbekleidet, durch eine Stange getrennt, neben einander badeten“¹⁶⁵,

wusste Hohenberger zu berichten. Das Thema wurde also weiterhin verfolgt und mit Faszination an der natürlichen Freizügigkeit bis hin zu schweren Vorwürfen der Unmoral bedacht.¹⁶⁶

Die Souvenir-Fotografie münzte dieses Interesse zu Bildern um und knüpfte dabei auch an frühere Farbholzschnitte an. Sie inszenierte voyeuristische Einblicke in intime Badeszenen, im Fokus stand hierbei die Darstellung weiblicher Badender (Abb. 88). Man kann sagen, dass Heines Grafik eines der frühesten Beispiele für dieses Genre aus der Perspektive eines euroamerikanischen Japanreisenden darstellte. Hierbei mag der Künstler von den Bade-, Hamam- und Haremszenen inspiriert worden sein, die derzeit in der französischen Orientalmalerei große Erfolge feierten.¹⁶⁷

In den Bildwerken der anderen in dieser Arbeit besprochenen Künstler gibt es, soweit bekannt, keine derart expliziten Darstellungen.

Franz Hohenberger visualisierte jedoch ein anderes Thema, welches einen festen Platz in der erotischen Fantasie männlicher Reisender gefunden hatte. Dabei handelt es sich um das Yoshiwara¹⁶⁸, das bekannte Tôkyôter Rotlichtmilieu. Dem Stadtteil widmete Hohenberger ein eigenes Ölgemälde (Abb. 25). Auf dieser Darstellung befindet sich der Bildbetrachter auf der Straße und blickt mitsamt weiteren Passanten in den erhöhten und hell erleuchteten Präsentationsraum eines Bordells. Darin sitzen und stehen mehrere Freudenmädchen, durch ein Gitter von ihren potenziellen Kunden getrennt. Sie tragen allesamt leuchtend rote Kimonos und aufwendige, mit vielen Haarnadeln geschmückte

¹⁶⁵ Hohenberger, Franz, in: Ver Sacrum 1900, S. 50.

¹⁶⁶ Kellermann fügte seinen Schilderungen von Badegewohnheiten gerne anzügliche Äußerungen hinzu. In einer Textpassage beschrieb er, wie er ein Bad nahm: „Die Magd [die zuvor als kleines rundes Ding bezeichnet wurde] war mir beim Auskleiden behilflich, und ich war gespannt, bis zu welchem Punkte sie hier bleiben würde.“ Kellermann, Bernhard 1920, S. 113 f.

¹⁶⁷ Siehe dazu etwa: Jean-Dominique Ingres, „Das türkische Bad“, 1859–1863, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre.

¹⁶⁸ Das Yoshiwara wurde vom Tokugawa-Shôgunat im frühen 17. Jahrhundert angelegt und existierte bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Seine Gründung ermöglichte einen offenen Umgang mit der Prostitution innerhalb des Areals und stellte das Gewerbe gleichzeitig unter die Kontrolle der Machthaber. Im Yoshiwara trafen sich unterschiedliche Gesellschaftsschichten und verlebten eine vergnügte Zeit. Dabei stand nicht ausschließlich die käufliche Liebe im Zentrum, sondern Unterhaltungsformen unterschiedlichster Art.

Frisuren. Eine der Prostituierten ist an das Gitter herantreten, umgreift mit beiden Armen die Stäbe und unterhält sich mit ihrem Interessenten. Dessen Oberkörper wird ganz durch seinen aufgespannten, mit „geheimnisvollen“ Kanji-Schriftzeichen verzierten Schirm verdeckt. Ein zweiter Mann mit Laterne hat sich interessiert den Prostituierten genähert. Im Vordergrund spielen zwei junge Mädchen auf Musikinstrumenten. Vielleicht gehören sie zum Etablissement und werben um die Aufmerksamkeit der Besucher.

Betrachtet man die ordentlich aufgereihten Mädchen im Bordellinneren, ihre gepflegte Aufmachung, die kunstvollen, mit Kiefern und Kranichen bemalten Schiebetüren im Innenraum und das beinah schon sittsame Herantreten der Kundschaft, so fällt auf, dass Hohenbergers Gemälde für eine ästhetisierte, gänzlich unkritische Betrachtung der Prostitution steht. Gleichzeitig beflügelt er die exotisch-erotische Imagination der Rezipienten mittels der zur Schau gestellten Freudenhausmädchen, insbesondere durch die die Gitterstäbe umgreifende Prostituierte im Bildzentrum. In der Tat klingen in Hohenbergers schriftlichen Äußerungen keine kritischen Zwischentöne an, stattdessen beschrieb er das Yoshiwara als das „[...] Originellste und Malerischste, was man sich vorstellen kann“. Hier saßen, so Hohenberger, die Mädchen in reizenden Kostümen wie Kolibris in goldenen Käfigen. Der Maler erfreute sich besonders abends an ihrem Anblick, wenn die Käfige hell erleuchtet wurden, denn „[...] dann sitzen Zehntausende solch' junger Mädchen darin, während in den halbdunklen Strassen lebhaftes Treiben herrscht“¹⁶⁹. Den Ausführungen Hohenbergers zufolge handelte es sich beim Yoshiwara um ein wahres Männerparadies, wo die Frauen zu willigen, frei verfügbaren sexuellen Objekten wurden.¹⁷⁰ Ebenso verzückt beschrieb Bernhard Kellermann den Stadtteil:

„Wir gingen hin und her, durch ein Netz von Gassen. Schöne Mädchen links und rechts, vorne und hinten – Japan, du bist ein glückliches Land! Wohl eine Stunde könnte man hier gehen, um alle Straßen zu durchwandern, denn Yoshiwara ist eine vollkommene Stadt. Oh, Yoshiwara, du bist ein Märchen aus schönen Mädchen, Gold, Musik, Blütenduft und Mondschein, du bist Indien und das Paradies der Türken, und keine

¹⁶⁹ Hohenberger, Franz, in: Ver Sacrum 1900, 45 ff.

¹⁷⁰ Demnach hatte Hohenberger viel Zeit im Yoshiwara verbracht. So musste Adolf Fischer ihn, wie erwähnt, nach 14 Tagen des permanenten „Malens“ aus dem Vergnügungsviertel abholen. Mutmaßlich fertigte Hohenberger in dieser Zeit seine Vorstudien zu dem besprochenen Ölgemälde an. Zwei Skizzen sind bis heute erhalten. Sie zeigen das Etablissement u. a. von innen. Für seine spätere Komposition wählte Hohenberger jedoch eine andere, erotischere Variante, welche die Prostituierten durch das Gitter präsentiert.

westliche Phantasie wäre imstande dich zu erträumen! Du bist – alles in allem – ein preisgekröntes Bordell!“¹⁷¹

Kein Wunder, dass sich viele Reisende bei derlei Beschreibungen von dem Viertel magisch angezogen fühlten¹⁷²; Chamberlain bezeichnete den Yoshiwara-Besuch euphemistisch als eine „besondere Sparte der Soziologie“.¹⁷³ Gesteigert wurde das Interesse wohl dadurch, dass die Prostitution in Japan europäischen und amerikanischen Konventionen widersprach: Sie war legal und fand in einem eigenen, prachtvollen Stadtteil statt. Zudem wurden die Mädchen durch Gitterstäbe präsentiert (*harimise*¹⁷⁴).¹⁷⁵

Das populäre Thema wurde auch von der Fotografie aufgenommen (Abb. 89). Bei einem Vergleich zwischen dem Lichtbild eines unbekanntes Fotografen mit dem Ölgemälde Hohenbergers fällt auf, dass das Werk des Letzteren eine erotisch-sinnliche Atmosphäre intendierte. Offensichtlich flirteten die Freudenhausmädchen in der Malerei mit den Kunden, während sie auf der Fotografie in Bewegungslosigkeit verharren.

Für Hohenbergers Oeuvre spielten die käuflich zu erwerbenden Souvenir-Bilder dennoch eine große Rolle. Seine Werke griffen die Fotografien stilistisch und inhaltlich auf. Beispielsweise ist das Pastell „Auf einer blauen Matte liegende Japanerin“ sicherlich von Studioaufnahmen angeregt worden (Abb. 90, 91).¹⁷⁶ In anderen Bildwerken, bei welchem sich der Maler nicht direkt an Fotografien orientierte, integrierte er seine Frauenfiguren in genrehafte Landschaften. Sie unterstützen das liebevolle Setting, in das sie eingebettet wurden (Abb. 55).

Die Reisemaler des 20. Jahrhunderts, Emil Orlik, Karl Walser und Emil Nolde, distanzierten sich von einer direkten Übernahme der Fotografien. Die eigentliche Bildidee, also die Art und Weise, wie die Japanerin in der Heimat wahrgenommen und

¹⁷¹ Kellermann, Bernhard 1920, S. 74. Kellermanns literarisierte Männerfantase knüpft an den Orientalismus an, bei dem erotische Haremsmotive eine zentrale Rolle spielten.

¹⁷² Es gab aber durchaus auch Reisende, die sich schockiert zum japanischen „Prostitutions-Modell“ äußerten. Vgl. dazu Schmidhofer, Claudia 2010, 487 ff.

¹⁷³ Chamberlain, Basil Hall / Wickert, Erwin [1990], S. 676.

¹⁷⁴ Das Zuschauertreten der Prostituierten fand zwei Mal täglich statt, am Nachmittag und am Abend. Kurtisanen der höheren Ränge mussten sich nicht in den Präsentationsräumen zur Schau stellen lassen, da sie über die Teehäuser engagiert wurden.

¹⁷⁵ Vgl. Schmidhofer, Claudia 2010, 487 ff.

¹⁷⁶ Wie die Badeszenen suggerierten die Abbildungen der schlafenden Japanerinnen einen voyeuristischen Blick in private Räumlichkeiten. Auf diese Weise konnte der Rezipient die schlafenden und damit wehrlosen Frauen in aller Ruhe studieren, wodurch zwischen den dargestellten Protagonistinnen und dem Beobachter eine binäre Beziehung entsteht.

entsprechend in den Lichtbildern präsentiert wurde, durchdrang jedoch auch deren Darstellungen.

Ähnlich den Fotografien stellten die Maler daher nahezu ausnahmslos junge Frauen und Mädchen dar. Eine rationale Erklärung für dieses Phänomen war, dass die Reisenden in der Tat vornehmlich Kontakt zu mädchenhaften Japanerinnen hatten. Dies waren jugendliche Verkäuferinnen, Ladenmädchen, Wirtinnen, Kellnerinnen, Teehausmädchen, Tänzerinnen, Unterhalterinnen und mitunter Prostituierte, kaum älter als 20 Jahre. Das Leben von verheirateten Frauen konzentrierte sich auf die Familie und wurde abseits von öffentlichen Vergnügungen geführt. Zudem hatten Damen der besseren Gesellschaftsschichten, so Schmidhofer, kaum Berührungspunkte zu Reisenden.¹⁷⁷ Nichtsdestotrotz werden die Westler auf der Straße oder beim Reisen sicherlich auch älteren Frauen begegnet sein; sie wurden jedoch nicht zum Darstellungsthema gemacht. Dadurch stellten die Maler nur einen kleinen Teil der Gesellschaft dar. Ihr Japan bestand aus lauter kleinen, zierlichen, kindlichen und hübsch anzuschauenden Japanerinnen.

Doch wie, in welchem Kontext und bei welcher Tätigkeit, wurden die jungen Frauen dargestellt? Zunächst fällt auf, dass sie zumeist passiv und ohne konkrete Aktivität wiedergegeben wurden. Dabei legten die Maler ihren Fokus auf das äußere Erscheinungsbild der Porträtierten. So auch in einer Tuschzeichnung Orliks (Abb. 92): Sie zeigt eine anmutige Japanerin in halber Figur. Ihr Gesicht wurde maskenhaft wiedergegeben und verrät wenig Individualität, auch blickt sie am Bildbetrachter vorbei. Sie präsentiert den Typus der geheimnisvollen Geisha. In ähnlicher Manier zeigt sich Orliks Farbradierung „Die Kurtisane“ (Abb. 93).

Karl Walsers Illustration einer aufwendig gekleideten Tänzerin schließt sich an die Typendarstellung an (Abb. 94). Sorgsam aquarellierte der Maler die Frisur, den karierten Kimono mitsamt farbenprächtigem Obi und die grazile, zu einer sanften S-Kurve gebogene Körperhaltung der Frau, wogegen ihr Gesicht nur flüchtig umrissen wurde.

Beachtenswert ist, dass die Japanerin von den Reisemalern nicht selten in Rückenansicht wiedergegeben wurde (Abb. 36, 55, 95, 96). Dies hatte den Vorteil, die kunstvolle Haartracht und den aufwendig gebundenen Obi visualisieren zu können. Auch galt die weibliche Nackenpartie in Japan als eine erotische Körperstelle und wurde daher von den Geishas und Kurtisanen mit tiefsitzenden Rückenausschnitten und

¹⁷⁷ Vgl. Schmidhofer, Claudia 2010, S. 497 f.

Schminke betont. Wird dem Bildbetrachter jedoch der Blick auf das Antlitz verwehrt, so führt dies unweigerlich zur Entpersonalisierung und Objektivierung der dargestellten Protagonistinnen. Die gewählte Perspektive offenbart, dass im Fokus der Maler nicht das individuelle Porträt stand, geschweige denn die Mitteilung einer wissenschaftsorientierten Aussage. Vielmehr rechneten die Künstler mit dem Interpretationsvermögen des heimischen Publikums, das die Rückenfiguren durch „japanistisches Training“ gleich als „Typ Geisha“ identifizieren konnte. Gleichzeitig appellieren die Darstellungen an die Fantasie des Bildbetrachters, die Fehlstelle gedanklich zu füllen. Entwickelt man den Gedankengang weiter, so ergibt sich ein ambivalentes Verhältnis zwischen dem Betrachter und dem betrachteten Subjekt, welches dessen Blick nichtsahnend ausgesetzt ist. Drastischer ausgedrückt trifft hier der dominante „westliche“ (männliche) Blick auf objektivierte und unterlegene „ostasiatische“ Weiblichkeit.

Es fällt auf, dass die abgebildeten Japanerinnen im Allgemeinen auf ihr äußeres Erscheinungsbild reduziert wurden. Dazu passt, dass sie zuweilen wie ein dekoratives Element verstanden und in bildliche Kompositionen eingefügt wurden. Diese Beobachtung spiegelt sich in Orliks Farbholzschnitt „Mädchen unter Weidenbaum“ wider. Hier korrespondieren die zarten Frühlingstriebe des Weidenbaumes mit dem Kimonostoff der in Rückenansicht dargestellten Frauenfigur (Abb. 97). Ihr Körper bildet einen farbenfrohen und effektvollen Kontrast zu dem Baum und ist dadurch ein wichtiger Bestandteil des Arrangements.

Dennoch gab es auch Abbildungen, welche die Japanerinnen bei einer Aktivität darstellten. In diesem Fall handelte es sich um Tätigkeiten, die eng mit dem Konstrukt von Weiblichkeit verbunden sind. Dazu gehörte das Spielen von Musikinstrumenten (Abb. 98), die Aufführung eines Tanzes (Abb. 77), das Servieren von Tee (Abb. 45) und das Blumenpflücken (Abb. 55). Auf diese Weise lehnen sich die Japanbilder an den Darstellungsmodus der Farbholzschnitte und Fotografien an und bestätigen das stereotype Rollenbild.

Selbstredend wurde die Japanerin ferner in ihrer Rolle als Mutter gesehen und entsprechend bildnerisch dargestellt. Nolde widmete sich dem Thema mit einer aquarellierten Federzeichnung (Abb. 99). Sie zeigt eine Mutter, die ihr Kind in ein Tragetuch gewickelt auf den Rücken trägt. Nolde war fasziniert von der natürlichen und

instinktiven Beziehung, die zwischen den Müttern und ihren Kindern bestand.¹⁷⁸ In Japan schienen diese Bindungen besonders eng zu sein.¹⁷⁹ Chamberlain bezeichnete das Land als ein „Paradies der Kinder“¹⁸⁰. Den japanischen Kindern wurden einerseits außerordentlich gute Manieren nachgesagt und andererseits erfuhren sie, nach eigener Wahrnehmung, eine besonders liebevolle Behandlung von ihren Eltern.¹⁸¹ Diese Beobachtungen fügen sich in das Idyllen-Bild. Daher bettete Franz Hohenberger seine Mutter-Kind-Darstellung in eine ländliche Szenerie ein, wie in dem Ölgemälde „Landstraße in Nikko“ zu sehen ist (Abb. 100).

Von Emil Orlik gibt es gleich mehrere Bilder in unterschiedlichen Medien zu dem Sujet (Abb. 101). Es sind ungekünstelte Eindrücke, die aus Beobachtungen des Straßenlebens resultieren. Einfühlsam zeigen sie die Vertrautheit zwischen den dargestellten Personen. Das „Mutter-Kind-Thema“ abseits von christlichen Madonnendarstellungen stellte in der europäischen Kunstgeschichte kein Novum dar. Im französischen Impressionismus des 19. Jahrhunderts wurde die Mutter-Kind-Darstellung im Kontext bürgerlich-idyllischer Alltagsszenarien immer populärer und insbesondere von Künstlerinnen wie Mary Cassatt (1844–1926), Berthe Morisot (1841–1895), aber auch in Deutschland von Paula Modersohn-Becker (1876–1907) dargestellt.¹⁸² Bemerkenswerte Analogien weisen mehrere Grafiken Cassatts mit Orliks Mutter-Kind-Blättern in Bezug auf grafischer Reduktion bei Konzentration auf die Illustration des innigen Moments zwischen Mutter und Kind auf.¹⁸³

¹⁷⁸ Mutter-Kind-Beziehungen wurden wiederholt von Nolde dargestellt. Sie bedeuteten für den Maler eine wichtige Annäherung bei seiner Suche nach dem Elementaren und absolut Ursprünglichen.

¹⁷⁹ Das Tragetuch, welches in den Japanbildern immer wieder thematisiert wurde, mag von den Rezipienten als Indiz für die intensive Mutter-Kind-Beziehung gesehen werden. Auch in Europa wurden Neugeborene im Tuch getragen, doch wurde dies eher von ärmeren Gesellschaftsschichten praktiziert. Bessergestellte Mütter ließen ihre Kinder von Kindermädchen versorgen, ab der Mitte des 19. Jahrhunderts kam der Kinderwagen in Mode. Er kann als Symptom für eine allgemein übliche Distanz zwischen Müttern und ihren Kindern in den besseren Gesellschaftsschichten gesehen werden.

¹⁸⁰ Chamberlain, Basil Hall / Wickert, Erwin [1990], S. 350.

¹⁸¹ Dies bestätigte auch Karl Walser in einem Brief an seine Schwester und schloss daraus: „Ist das dann ein Wunder wenn alte Eltern von den erwachsenen Kindern später vergöttert werden und ein Sohn auch wenn er verheiratet stets den Eltern gehorcht und sie mehr liebt wie seine Frau.“ Karl Walser an seine Schwester Fanny, 31.05.1908, Miyazu, Robert Walser-Zentrum, Bern.

¹⁸² Gleichwohl thematisierten auch viele männliche Maler die Mutter-Kind-Beziehung, jedoch wurden die Malerinnen in der öffentlichen Wahrnehmung oft aufgrund ihres Geschlechts auf diese Themen reduziert. Man sagte sogar, dass die geschickten Hände weiblicher Künstlerinnen besonders prädestiniert für derlei Darstellungen sein. Vgl. Mowll Mathews, Nancy, in: Mathews / Curie / Durand-Ruel (Hg.) 2018, S. 90.

¹⁸³ Siehe dazu: Mary Cassatt, „Peasant mother and child“, ca. 1894, Kaltnadelradierung, Aquatinta, Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/357165>, Zugriff am 19.02.2020. Es ist durchaus möglich, dass Orlik Cassatts Grafiken kannte.

Auch konnten die Bilder der Reisemaler an Darstellungen japanischer Farbholzschnitte anknüpfen, die sich dem Thema widmeten – beispielsweise zeigen Grafiken Kitagawa Utamaros Mütter beim Stillen.

Die analysierten Bilder haben verdeutlicht, dass sich die Maler stark am allgemeinen Vorstellungsbild von „der Japanerin“ anlehnten. Zuweilen beinhalteten ihre Malereien und Grafiken jedoch eine differente, persönlichere Betrachtungsweise und relativierten damit die gefestigten Muster. Dazu zählen einige Porträts, die die typisierende und puppenhafte Fassade der üblichen Frauendarstellungen durchbrechen.

Nolde hatte auf seiner Reise die Gelegenheit, ein solches Porträt anzufertigen (Abb. 102). Das Brustbild im Profil schildert die markanten Gesichtszüge der porträtierten Japanerin mit leichter Hakennase, spitzem Kinn und roten Lippen. Das Bildnis unterscheidet sich merklich von den beliebten „Kindchenschema“- Darstellungen.

Auch Walser bemühte sich, die individuellen Gesichtszüge einiger Geishas und Maikos einzufangen (Abb. 103, 104). Ihre Porträts verharren jedoch im ästhetisierten Darstellungsmodus. Es sind die Tänzerinnen Mesuzù (vermutlich Mezutsu oder Metsuzu), Uta, Ichiko und Fukuko; ihre Namen stehen mit lateinischen Buchstaben und japanischen Schriftzeichen auf den Grafiken.¹⁸⁴

Es gibt zudem mehrere kleinere Zeichnungen von Walser, die einen lebhaften Eindruck vom Leben der Japanerinnen abseits des Geisha-Bildes vermitteln. Sie befinden sich im Skizzenbuch des Malers (Abb. 105, 106).

Rekapituliert man die Reisebilder, so stellt sich heraus, dass Orliks Frauendarstellungen sowohl stilistisch als auch thematisch die meiste Varianz boten. Neben vielen Abbildungen, die das vorgeformte Vorstellungsbild der Frau rekapitulieren, brechen einige seiner Grafiken mit dem Narrativ.¹⁸⁵ Dazu gehören Arbeiten aus den Mappenwerken, darunter die Radierung „Japanische Mädchen“ (Abb. 107). Unpräzise schildert die Grafik drei junge Japanerinnen in *yukata*¹⁸⁶, auf dem Boden sitzend. Eines der Mädchen hält ein Buch auf ihrem Schoß. Neugierig beugt sich die Gefährtin zu ihrer Rechten nach vorn, um einen Blick auf das Buch zu erhaschen.

¹⁸⁴ Fukuko und Ichiko waren zwei junge Maikos aus der Stadt Miyazu, die Kellermann ausführlich in „Sassa yo Yassa“ beschrieb. Seine Schilderungen charakterisieren die Tänzerinnen als gutmütige, naive Kinder. Für eine Weile ließ er sich von ihren unschuldigen Reizen verzaubern: Die zwölfjährige Fukuko wurde zu einer seiner Lieblingstänzerinnen und durfte auf seinem Schoß sitzen, in Ichiko hatte er sich dagegen sofort verliebt, als er sie erblickte. Vgl. Kellermann, Bernhard 1911, S. 21 ff.

¹⁸⁵ Diese Bilder „verschwanden“ nicht im Skizzenbuch des Malers, sondern wurden sogar publiziert.

¹⁸⁶ Der Yukata ist ein leichter Kimono aus Baumwolle. Er wird nach dem Bad angezogen, im Sommer dient er als Kleidungsstück.

Überzeugend hob Orlik in der Radierung die Distanz zwischen dem Eigenen und dem Fremden auf, indem er die jungen Japanerinnen ganz natürlich wiedergab. Die kleine Grafik scheint sagen zu wollen, dass sich japanische Mädchen wenig von denen der Heimat unterscheiden. In ähnlicher Manier stellte Orlik „Japanisches Kind mit Mutter“ dar (Abb. 108). Die Farblithografie wurde als Neujahrsblatt für das Jahr 1903 angefertigt. Hier schiebt eine junge Mutter lächelnd ihren kleinen, etwas unwillig blickenden Jungen zum Bildbetrachter hin, damit uns dieser einen Blütenzweig überreichen kann. Es ist eine periphere, aber sehr lebhaft Szene.

Ferner widmete sich Orlik weniger üblichen Themenspektren, beispielsweise porträtierte er eine junge Bäuerin sowie ein ganz ins Schreiben versunkenes Mädchen (Abb. 109, 110).

Auf diese Weise boten Orliks Japanbilder eine differenzierte Darstellungsweise und letztendlich lag es auch am Betrachter, wie er diese rezipierte.

3.6 Ignorierte Themen

Wie bereits ausgeführt, standen den Malern schier unbegrenzte Möglichkeiten zur Verfügung, Japan bildnerisch darzustellen. Dennoch wurden die Abbildungen auf einige wiederkehrende Themengebiete reduziert, insbesondere, nachdem sich der euroamerikanische Kulturraum im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts „ein Bild“ von Japan gemacht hatte. So weichen Wilhelm Heines Illustrationen in einigen Aspekten von den Arbeiten der späteren Reisekünstler ab. Die Expeditionsbilder haben daher eine Sonderstellung innerhalb der analysierten Japandarstellungen inne.

Es hat sich gezeigt, dass die Maler nach Heine sehr ähnliche Selektionsprozesse auf ihr künstlerisches Schaffen anwendeten. Dies offenbart einerseits ihre ähnliche Motivation in der subjektiven Bildauswahl und ist andererseits ein Indiz dafür, wie stark die Reisemaler bewusst oder unbewusst die im deutschsprachigen Kulturraum dominierende Japanvorstellung verinnerlicht hatten.

Um die Reisebilder noch besser fassen zu können, dürfen in der Analyse nicht die Leerstellen verschwiegen werden – die Themengebiete, welche keinen Platz in den Malereien, Grafiken und Skizzen fanden. Schließlich hatten die Maler sie bewusst aus ihren Werken ausgeschlossen. Die marginalisierten und ignorierten Motive vermitteln ebenso wie die tatsächlichen Bildwerke einen Eindruck darüber, welche (Wunsch-)Vorstellungen die Maler mit dem Land verbanden.

Es wurde bereits skizziert, dass das Fremde und damit das Interessante ein bevorzugtes Selektionsprinzip war – Japan wurde zum „Anderen“ gemacht. Die Visualisierungen standen also in Opposition zum Bekannten und Alltäglichen.¹⁸⁷ Daraus folgt, dass die Spuren des Gewöhnlichen und der eigenen Welt vernachlässigt wurden, unabhängig davon, ob die Reisenden Vertrautem begegneten. Das „Eigene“ wurde regelrecht negiert. Die Interaktionen zwischen „Ost“ und „West“, die faktisch stattfanden und in Heines Abbildungen noch zentral waren, sind kein Bestandteil der späteren Reisebilder. Konkret bedeutet dies, dass der Reisealltag – wie die Hin- und Rückreise, die Fortbewegung per Dampfschiff, Eisen- oder Straßenbahn, der Kontakt mit Mitreisenden sowie die Unterbringung in Gasthäusern und Hotels – nicht dargestellt wurde. Visuelle Schilderungen des Transportwesens und der Unterkünfte finden sich gelegentlich dann, wenn sie vom Vertrauten abwichen. So zeichnete Orlik sein im japanischen Stil eingerichtetes Zimmer in Akakura und Franz Hohenberger illustrierte seinen Mäzen, wie dieser in einer Sänfte getragen wurde (Abb. 111). Bis auf wenige Ausnahmen war auch die Darstellung der eigenen Person sowie der Reisebegleiter, Dolmetscher und Fremdenführer ohne Relevanz, wodurch die Illusion des absolut Fremden und Exotischen gewahrt blieb. Anders verhielt es sich bei den Bildwerken von Wilhelm Heine. Sein zentrales Anliegen bestand darin, die Begegnung zwischen den Kolonialmächten und Japan zu thematisieren.

Jahrzehnte nach Heines Expeditionen, als Japan für den Tourismus weitestgehend erschlossen war, hatten sich die Erwartungen, die mit einer solchen Reise verbunden wurden, grundlegend verändert. Der Inselstaat war zu einer Projektionsfläche für Wunschvorstellungen geworden, zu einem Ort, nach dem man sich sehnte. Das Gedankenkonstrukt stand in Opposition zu den eigenen Lebensverhältnissen, die sich im Zuge der Industrialisierung dramatisch verändert hatten. Das erklärt, warum die Reisemaler ab Franz Hohenberger allein das „alte“ Japan jenseits der Modernisierung verbildlichten. Thomas Pekar sprach hierbei vom „Alt-Japan-Topos“, ein Begriff, der schon in Chamberlains „Things Japanese“ verwendet wurde.¹⁸⁸ Darunter verstand Pekar die Konzentration des westlichen Japan-Diskurses auf die „alte“ japanische Kultur vor

¹⁸⁷ Vgl. dazu auch: Hennig, Christoph 1997, S. 40.

¹⁸⁸ Chamberlain charakterisierte „Alt-Japan“ als „delikate, kleine Wunderwelt von Sylphen und Feen“ (Chamberlain, Basil Hall / Wickert, Erwin [1990], S. 18.) und demaskierte damit die Scheinwelt der Imaginationen. Das hielt ihn freilich nicht davon ab, „Alt-Japan“ an anderen Stellen heraufzubeschwören.

der Öffnung des Landes.¹⁸⁹ Das aktuelle Japan mit seinen modernen Städten, den Steinbauten, Straßenbahnen, Telegrafmasten, Briefkästen bis hin zur euroamerikanischen Kleidung der japanischen Beamten, welche die Illusion des „Anderen“ zerstörte, wurde weitestgehend ignoriert zugunsten der Glorifizierung von Alt-Japan.

Wie sehr sich das Land um die Jahrhundertwende jedoch vom imaginierten Japan-Bild unterschied, vermag eine Fotografie aus dem Jahr 1905 zu vermitteln (Abb. 112). Sie zeigt die Feierlichkeiten anlässlich des Sieges im Russisch-Japanischen Krieg und damit verbunden den Besuch des Admirals Tôgô Heihachirô (1848–1934) in den belebten Straßen Tôkyôs.

1902 legte Karl Graf Lanckoroński (1848–1933) die Veränderung des Landes wie folgt dar:

„[...] nach verhältnismässig kurzer Fahrt nimmt den Reisenden in Nagasaki oder Yokohama ein ganz nach europäischem Muster eingerichteter Gasthof auf. Ebenso in den grossen Städten im Innern, wo es wohl geschehen kann, dass dem Wiener von einem befrackten Ganymed aus Lerchenfeld Pilsner Bier und heimatliche Schnitzel zur Stärkung vorgesetzt werden.“¹⁹⁰

Die Diskrepanz zwischen dem imaginierten Japan-Bild und der Realität vor Ort traf die Reisenden zuweilen schockartig und erzeugte ein Gefühl der Enttäuschung, hatten sie in Europa doch vorwiegend idealisierte Darstellungen vom Zielreiseland gesehen.¹⁹¹ Emil Orlik musste Max Lehrs diesbezüglich eingestehen:

„Man ist hier am Anfang so sehr enttäuscht über viele Dinge, die man sich so ganz anders vorgestellt hat: lernt man aber den scheusslichen modernen Firniss mit dem hier leider schon so vieles überzogen ist abzunehmen, so findet man doch, dass die Dinge hier noch über Erwarten schön sind.“¹⁹²

Orliks Enttäuschung über die moderne Seite Japan erklärt, warum die zahlreichen Japan-Vorträge, die der Maler nach der Rückreise hielt, „keineswegs durch die Zeitereignisse angeregt“¹⁹³ worden waren.

¹⁸⁹ Vgl. Pekar, Thomas 2003, S. 172 ff.

¹⁹⁰ Lanckoroński, Karl Graf 1901, S. 3 f. In den weiteren Ausführungen erwähnte Lanckoroński, dass man abseits der großen Verkehrsstraßen sehr wohl noch das alte Japan fände.

¹⁹¹ Der Anthropologe Kalervo Oberg prägte den Terminus „Cultural shock“ und entwickelte hierfür ein deskriptives Phasenmodell. Demnach tritt nach der anfänglichen Begeisterung für das Neue (honeymoon), eine Phase der Ernüchterung (crisis) ein, gefolgt von einer Zeit der Verarbeitung (recovery) und Anpassung an die fremden Gegebenheiten (adjustment). Vgl. Kalervo Oberg: Cultural Shock: Adjustment to New Cultural Environments, in: Practical Anthropology 7/4 1960, S. 177–182.

¹⁹² Emil Orlik an Max Lehrs, 15.05.1900, Tôkyô, zitiert in: Orlik, Emil [1981], S. 114.

¹⁹³ Orlik, Emil, in: Walravens (Hg.) 1989, S. 99.

Kritik an der Modernisierung Japans übten die Maler in Briefen, schriftlichen Aufzeichnungen und Berichten. Hier vermittelten sie ein vielschichtiges, mitunter diffizileres und reflektierteres Japan-Bild als dies in der Malerei möglich war. Ferner richteten sich die Briefe an einen kleineren Adressatenkreis und boten somit eine Plattform für Unmut und persönliche Beobachtungen.

Karl Walser berichtete seiner Schwester, er würde wohl immer in Japan bleiben, wenn er nicht den allmählichen Ruin des japanischen Charakters erleben müsste. Desillusioniert prophezeite er das Ende von Alt-Japan.

„Und all dies Schöne ist nur noch eine Frage der Zeit. Japan wird wie Amerika werden, ob es will oder nicht. Die Kaufleute werden die Herren des Landes, die alten Samurai die Ritter von früher, sterben aus. Edelmuth wird mit seines Schwertes Schönheit zum Teufel abmarschieren und aus den Tempel werden Museen werden. Basta, Basta.“¹⁹⁴

Franz Hohenberger war ähnlicher Ansicht: „Aber leider scheint diese frische, fröhliche Naivetät [sic] der Japaner nicht überall mehr Stand zu halten.“¹⁹⁵

Auch Emil Nolde war stets auf der Suche nach der „Ursprünglichkeit“. Während seiner weiteren Reise begegnete er Männern der Insel Buka, deren äußere Erscheinung er schwärmerisch beschrieb.

„Nur wo sie mit europäischen Zutaten begannen – Hut und Schirm und Hose –, wurden sie unerträglich, ihre ganze Haltung, ihr Ausdruck und die Gebärden wurden abscheulich, dienerisch und falsch.“¹⁹⁶

Eine bemerkenswerte Ausnahme ist in diesem Kontext eine Grafik von Karl Walser, bedenkt man seine Kritik am modernen Japan (Abb. 113). Die Illustration erschien auf der Titelseite von „Ein Spaziergang in Japan“ und stellt eine Straßenflucht mit Rikschafahrern und Spaziergängern dar. Fast schon bizarr erheben sich mächtige Telegrafmasten jenseits der Straße und überspannen die Szenerie mit einem dichten, unüberwindbaren Netz aus Kabeln. Die Masten stehen in deutlichem Kontrast zur restlichen Szenerie und bereiten den Leser möglicherweise auf einen Spaziergang durch das gegenwärtige Japan vor.

Otterbeck bemerkte in seiner Studie über außereuropäische Künstlerreisen, dass die entstandenen Bildzeugnisse in der Regel eine „merkwürdig reine heile Welt“¹⁹⁷ wiedergeben. Brüche konnte er jedoch in den schriftlichen Quellen der Maler

¹⁹⁴ Karl Walser an seine Schwester Fanny, 31.05.1908, Miyazu, Robert Walser-Zentrum, Bern.

¹⁹⁵ Hohenberger, Franz, in: Ver Sacrum 1900, S. 48.

¹⁹⁶ Nolde, Emil 1965, S. 93.

¹⁹⁷ Vgl. Otterbeck, Christoph 2007, S. 318.

ausmachen.¹⁹⁸ Seine Analyse deckt sich mit den Beobachtungen anhand der dieser Arbeit zugrunde liegenden Bilder. Daraus folgt, dass zwischen den schriftlichen Äußerungen und den Reisebildern ein asymmetrisches Verhältnis bestand. Dies mag auch an den spezifischen Eigenschaften der verschiedenen Medien liegen: Worte allein können nur eine Ahnung von den Sinneseindrücken vermitteln, während Bilder selektierte Impressionen fragmentarisch verdichten.¹⁹⁹ Paradoxe Weise reproduzierten die Reisemaler in der Regel das einseitige Bild, welches zuvor kritisiert wurde. Daraus ergab sich eine Art Spiralwirkung, wie Michael Jacobs zu bedenken gab:

“Wherever they travelled, artists reinforced stereotypical images of the exotic, and in so doing furthered romantic visions that were likely to lead to disappointment among those who later visited the countries in questions.”²⁰⁰

Ein weiterer Aspekt, der in den Reisebildern nicht angesprochen wurde, betraf Japans politische Positionierung. Während Hohenbergers Ostasienaufenthalt kehrte das Militär 1895 erfolgreich aus dem ersten Japanisch-Chinesischen Krieg zurück und 1905 siegte es erneut im Russisch-Japanischen Krieg. Spätestens dann wurde Japan von den euroamerikanischen Nationen als Weltmacht und erstzunehmender Konkurrent wahrgenommen. Die Medien berichteten regelmäßig über die „Gelbe Gefahr“. Zu Beginn des Ersten Weltkriegs wurde Japan gar eine übermächtige Position zugeschrieben, wie eine satirische Postkarte aus der *Österreichischen Nationalbibliothek* zeigt (Abb. 114).

Es ist bemerkenswert, dass die besprochenen Japanbilder alles Gegenwärtige ausblendeten, sieht man einmal von den Bildwerken Wilhelm Heines ab. Stattdessen präsentierten sie zeitlose und friedvolle Situationen, die in keinster Weise mit der konstatierten Expansionspolitik in Verbindung gebracht werden können.

Dazu passt, dass Japan mittels weiblicher Attribute abgebildet und somit harmlos und ungefährlich gemacht wurde. Die Reisebilder charakterisieren Japan als ein Land der Blumen, der lieblichen Natur, des Tanzes und Theaters und der Poesie. Die männliche Bevölkerung wurde häufig im Kontext der Ästhetik wiedergegeben (Abb. 27, 79). Die

¹⁹⁸ Ebenda.

¹⁹⁹ Resigniert berichtete Orlik aus Japan: „Ich könnte noch lange schreiben! Aber Alles wird so blass und farblos, wenn die Feder es niederschreibt!“ Emil Orlik an Max Lehrs, 05.04.1900, Hongkong, zitiert nach: Orlik, Emil [1981], S. 113. Das mag ein Grund sein, warum Orlik seinen Briefen gerne Zeichnungen beifügte. Ebenso waren Abbildungen für Fischer, der den geschriebenen Bericht als sein zentrales Ausdrucksmittel verwendete, ein wichtiges Medium, um seinen Worten mehr Gewicht zu verleihen.

²⁰⁰ Jacobs, Michael 1995, Introduction.

konstruierte Feminisierung bildete einen regelrechten Gegenpol zum männlich-aggressiven Gebaren des eigenen Imperialismus.

Ebenso treten in den Grafiken und Malereien die Zeichen des Verfalls in den Hintergrund: Alte Menschen und karge Winterlandschaften waren weniger darstellungswürdig als Jugendlichkeit und blühende Naturansichten. Folglich produzierten die Bilder ihre eigene Wirklichkeit, eng verbunden mit „Visionen des Angenehmen“²⁰¹.

In der angesprochenen Negation des Fortschritts der Zeit, welche die Japandarstellungen charakterisiert, erkannte John Taylor den Wunsch „[...] to think of the past as a time of safety and repose“²⁰². Stabilität und Permanenz suggerierten das Bild eines angenehmen und friedlichen Ortes und sind wichtige Zutaten der Arkadien-Vorstellung.

Jenseits der Reisebilder existierten jedoch einige Darstellungen, die von dem generalisierten Bild abwichen. Sie entstammen dem Bereich der grafischen Satire und wurden über Journale, Zeitschriften, Postkarten und Flugblätter verbreitet. Im Gegensatz zur Malerei, die eher das Wesen und den statischen Moment charakterisiert, verstand sich dieses Medium wie kein anderes darauf, Mobilität, Zeit, politisch-gesellschaftliche Problematiken und zwischenmenschliche Defizite zu visualisieren. Auch Enttäuschungen, die touristische Reisende angesichts der Diskrepanz zwischen Erwartung und Realität empfanden, hatten ihren Platz in den satirischen Darstellungen.²⁰³

Der französische Illustrator Georges Bigot (1860–1927), der für mehrere Jahre in Japan lebte, und Charles Wirgman fertigten beispielsweise Karikaturen an, die sich mit der Modernisierung Japans auseinandersetzten. Ihre Illustrationen wurden sowohl in dem japanischen französischsprachigen Satiremagazin *Tôbaé* und dem englischsprachigen *The Japan Punch* als auch in europäischen Publikationen wie *The Illustrated London News* herausgegeben.²⁰⁴ Im deutschen Kulturraum spielten die Satirezeitschriften

²⁰¹ Otterbeck, Christoph 2007, S. 299.

²⁰² Taylor, John 1994, S. 11.

²⁰³ Vgl. dazu: Seaton, Tony, in: Lester / Rakić (Hg.) 2014, S. 24, 31. Seaton stellte heraus, dass die Satire im langen 19. Jahrhundert ein probates Medium darstellte, die psychologisch-soziale Welt des Tourismus zu karikieren. Hier stand das Eigene, also der euroamerikanische Tourist mit seinem mitunter sonderlichen Verhalten im Vordergrund – das „Andere“, die besuchten Länder, wurden zur Nebensache.

²⁰⁴ Georges Bigot gründete 1887 in Yokohama das französische Satiremagazin *Tôbaé*, während Wirgmans Blatt *The Japan Punch* bereits seit 1862 publiziert wurde.

Kladderadatsch und *Simplicissimus* diesbezüglich eine herausragende Rolle.²⁰⁵ Hier wurde Japan primär als Kriegsnation wahrgenommen und „der“ Japaner als moderner Soldat karikiert.²⁰⁶ Das Motiv der im Kimono gewandeten Japanerin wurde in den Blättern erst um 1907/08 präsenter.²⁰⁷

Die Reisebilder blieben von kritischen Darstellungen, Beobachtungen von Modernisierung sowie der eigenen, negativen Wahrnehmung eigenartig unberührt. Scheinbar waren die Klischees und stereotypen Vorstellungen von der Utopie Japan in Europa so fest verankert, dass sie nur schwer zu durchbrechen waren. Diese vorherrschende Imagination rückten die Maler nicht zurecht. Sie war zu einer Wunschvorstellung, einer Fantasie geworden, derer man sich nicht entledigte.

Die Analyse der Japandarstellungen zeigt zudem, dass in den Abbildungen eine Überlegenheit der eigenen Kultur gegenüber Japan mitschwingt, obgleich das Land niemals von den euroamerikanischen Nationen besetzt und kolonisiert wurde. Verschleiert wurde dies durch die Feminisierung des Landes bis hin zur Sexualisierung der Bewohner und der Idyllen-Vorstellungen. Dies geht einher mit dem Bild von einer traditionsbewussten und rückwärtsgewandten Bevölkerung sowie der Marginalisierung Japans architektonischen Hinterlassenschaften. Die Bilder visualisieren also, neben der Glorifizierung des „Alten Japans“, indirekt ein ungleiches Machtgefüge zwischen „Ost“ und „West“.

Dabei soll den Reisekünstlern per se keine bewusste Teilnahme an propagandistischen Mechanismen unterstellt werden, lässt man Heines frühe Lithografien außer Acht. Vielmehr bedienten sie sich der greifbaren, bereits vorhandenen Imaginationen und verwendeten die Darstellungsmodi für ihr Werk. Die Maler argumentierten aus ihrem eurozentrischen Betrachterstandpunkt heraus und reproduzierten die bekannten schematischen Denkformen. So könnten die Reisemaler indes für ihre unreflektierte Mittäterschaft „schuldig“ gesprochen werden. Denn sie lösten sich nur selten von den rekapitulierten Beschreibungsmustern und erwirkten dadurch keinen Perspektivwechsel.

²⁰⁵ *Kladderadatsch* erschien zwischen 1848 und 1944, der *Simplicissimus* von 1896 bis 1944. Sie waren derzeit die bedeutsamsten deutschen Satirezeitschriften. Vgl. Wippich, Rolf-Harald, in: Saaler / Kudô / Tajima (Hg.) 2017, S. 150.

²⁰⁶ Der japanische Soldat stellte auch ein populäres Motiv der Postkartenproduktion dar, vornehmlich zur Zeit des Japanisch-Russischen Kriegs (1904/05), welcher in Europa mit hohem Interesse verfolgt wurde. Vgl. Pantzer, Peter, in: Saaler / Kudô / Tajima (Hg.) 2017, S. 197 ff.

²⁰⁷ Vgl. ebenda, S. 168.

4. Japanbild versus Japonismus

4.1 Rezeption der japanischen Kunst

Seit die Japanmode in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts en vogue wurde und der Japonismus die reformatorischen Bestrebungen der euroamerikanischen Kunst beflügelte, betraten Reisemaler Japan mit einem erweiterten Interessenspektrum. Schließlich basierten sowohl die Modebewegung als auch der Japonismus auf der Begegnung mit und dem dadurch ausgelösten Interesse an den japanischen Artefakten.

Es lag daher nahe, dass sich japanreisende Künstler neben den geografischen Besonderheiten, der einheimischen Bevölkerung und der andersartigen Kultur auch für die künstlerischen Erzeugnisse des Landes interessierten. Die Werke konnten in modernen Sammlungen und Museen besichtigt werden, wo sie, wie in den europäischen Schauen, isoliert von ihrer originären Umgebung präsentiert wurden.¹ Bei anderen Objekten bestand die Möglichkeit, diese direkt im ursprünglichen Kontext, etwa in Tempeln oder Schreinen, zu studieren. Darüber hinaus hatte der Erwerb von Kunstwerken eine große Bedeutung: Jeder Reisende war darum bemüht, „ein authentisches Stück Japan“ mit in die Heimat zu nehmen – sei es als touristische Trophäe oder als Studienobjekt.

Im Folgenden wird untersucht, inwiefern sich die Maler in Japan mit der heimischen Kunst auseinandersetzten, wie sie diese wahrnahmen und bewerteten. Darüber hinaus wird anhand von ausgesuchten Bildwerken reflektiert, ob der individuelle Malstil und die Formensprache durch die Japanbegegnung und im Sinne des Japonismus verändert wurde.

Kunstgeschichtliche Untersuchungen haben die Künstlerreise seit jeher mit Innovation, Inspiration und schöpferischer Erkenntnis assoziiert. Ihr wird ein bedeutsames Moment für das Werk der Künstler zugeschrieben. Arnika Schmidt, die einen Tagungsbericht zu der kunstwissenschaftlichen Konferenz „Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert“² anfertigte, resümierte, dass die Künstler auf der Reise alle Konventionen hinter sich lassen konnten, wodurch der Blick für neue Motive, Darstellungsmodi und innovative Techniken geöffnet wurde. Neues, so Schmidt, entstehe oft als Reaktion auf

¹ Da die ersten öffentlich zugänglichen Museen erst in der Meiji-Zeit gegründet wurden, beschränkte sich die Besichtigung auf einige wenige Ausstellungshäuser. Siehe dazu Kapitel 1.4.

² „Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert“, ausgerichtet von der *Christoph Heilmann Stiftung*, der *Städtischen Galerie im Lenbachhaus und dem Kunstbau* München, 03.–05.07.2015.

ungewohnte Arbeitsumstände und neue Begegnungen mit Menschen und Landschaften.³

Christoph Otterbeck vertrat dagegen die Auffassung, dass die Künstlerreise bisher überbewertet wurde. Nur in der lang anhaltenden Auseinandersetzung sah er Möglichkeiten zur Veränderung gegeben. Dem starken Erlebnis sprach er daher das Potenzial ab, eine Stilveränderung, etwa eine Steigerung des Avantgardismus, hervorzurufen.⁴ Auch den Reisewerken von Orlik und Nolde bescheinigte er eine beständige Malweise, da sie während des Auslandsaufenthalts ganz selbstverständlich auf den ihnen gewohnten Stil zurückgegriffen hätten.⁵

Bei der vorliegenden Analyse muss berücksichtigt werden, dass die Reisemaler – vom an der romantischen Kunstauffassung geschulten Expeditionsmaler Wilhelm Heine bis zu Emil Nolde mit seinem expressiven Kunsta Ausdruck – von heterogenen Malstilen geprägt wurden, bedingt durch die jeweilige Ausbildung, ihr künstlerisches Umfeld und das persönliche Tätigkeitsfeld. Ein mögliches innovatives Moment, hervorgerufen durch die Japanbegegnung, muss individuell geprüft werden. Die genannten Fragestellungen werden daher in der chronologischen Abfolge der Reisen untersucht.

4.1.1 Wilhelm Heine

Wilhelm Heine zeigte in seinen Publikationen wenig Interesse an den Kunsterzeugnissen des ostasiatischen Archipels. Der Autor beschrieb lediglich die besuchten Tempel- und Schreinanlagen sowie die Kolossalplastik des Großen Buddhas in Kamakura im Kontext religiöser Praktiken und ethnologischen Erkenntnisgewinns. Die kunsthandwerklichen Erzeugnisse fanden nur nebenbei Erwähnung, etwa als Heine von der Bewirtung der amerikanischen Delegation berichtete:

„der Thee [sic] kam in blauen und weißen Porzellantassen, die sich auf einem lackirten [sic], hölzernen Untersetzer befanden; alle Bäckereien sowie die Orangen waren auf lackirten [sic] Tellern von vorzüglich schöner Art, besonders die Vergoldung ungemein kunstvoll und niedlich im Relief.“⁶

Dagegen suchte Heine in China Malerateliers gezielt auf und äußerte sich lobend über die naturgetreue Darstellung von Blumen, Vögeln und Insekten, während er die in Ölmalerei angefertigten Porträts als „höchst unvollkommen“ ablehnte, da sie

³ Vgl. Schmidt, Arnika 18.09.2015.

⁴ Vgl. Otterbeck, Christoph 2007, S. 271.

⁵ Ebenda, S. 281.

⁶ Heine, Wilhelm 1856, Bd. 2, S. 9.

„fürchterlich verzeichnet“ seien. Auch kenne die Malerei keine Linien- und Farbperspektive.⁷

Dennoch brachte der Expeditionsmaler „mehrere Tausend bildliche Darstellungen“ sowie zahlreiche Bücher aus Japan mit in die Heimat.⁸ Sie dienten ihm als historische Dokumente und Arbeitsmaterial für eigene Kompositionen. Ölgemälde wie „Ankunft der Portugiesen in Japan“ entstanden wohl auf Grundlage der erworbenen Darstellungen (Abb. 71). So konnte er das japanische Bildmaterial bei fraglichen Details, etwa bei der Ausarbeitung von Kostümen, als Referenz verwenden. Heine stand jedoch keine wissenschaftlich fundierten Methoden bei der Auswertung seines Materials zur Verfügung, sodass Fehlinterpretationen unausweichlich waren.

Publiziert oder besprochen wurden die erwähnten Bildnisse von Heine nicht; selbst in seinen jüngsten Japanbüchern fand keine Auseinandersetzung mit dem Material statt.⁹ Diese Publikationen waren zu einer Zeit entstanden, als die Europäer dem ostasiatischen Kunsthandwerk immer mehr Aufmerksamkeit entgegenbrachten und das Ukiyo-e von Pariser Avantgardisten „entdeckt“ worden war. Zur Zeit der Pariser Weltausstellung von 1867 hielt sich Heine sogar in der französischen Hauptstadt auf, wo er einige Jahre als Attaché am amerikanischen Konsulat arbeitete.

Von den aktuellen Entwicklungen blieben Heines Werke seltsam unberührt. Vielmehr konzentrierte sich der Autor auf die Schilderung persönlicher Erlebnisse und die Vermittlung von Ethnologie und Geschichte. Auch stilistisch hielt der Künstler Heine an seiner naturalistischen Malweise fest, von der er in seinen Studienjahren geprägt worden war.

Das präzise Zeichnen hatte er in Dresden während seines Architekturstudiums bei Gottfried Semper (1803–1879) erlernt. Zudem hatte er sich malerisch mit dem Naturstudium vertraut gemacht, angeleitet von dem spätromantischen Historienmaler Julius Hübner (1806–1882). Seine Kenntnisse – einerseits die sichere Erfassung von architektonischen Details und Raumkonzepten und andererseits die Wiedergabe von arrangierten Bildkompositionen sowie stimmungsvollen Landschaften – kulminierten in seiner darauf folgenden Weiterbildung zum Dekorationsmaler in Paris. Nachdem Heine 1849 aufgrund politischer Auseinandersetzungen nach New York geflüchtet war, wandte er sich wohl aus pragmatischen Gründen verstärkt der allseits beliebten Landschaftsmalerei zu. Wie Andrea Hirner richtig bemerkte, standen seine Werke

⁷ Ebenda, S. 126.

⁸ Heine, Wilhelm 1880, Vorwort, S. II.

⁹ Vgl. Heine, Wilhelm 1873/75; Heine, Wilhelm 1880.

denen der Hudson River School¹⁰ nahe, auch wenn er kein Mitglied der Künstlergruppe war.¹¹ Dies zeigt beispielsweise Heines Ölgemälde „Mt. Washington from Intervale, North Conway, First Snow“ aus dem Jahr 1851 (Abb. 155). Interessiert an unberührten Landschaften, genährt von dem Forscher- und Entdeckungsdrang der Zeit und inspiriert von Persönlichkeiten wie Alexander von Humboldt reisten Heine sowie die Maler der Hudson River School in entlegene Gebiete und erschlossen die imposante Natur des amerikanischen Kontinents in stimmungsvollen Landschaftsdarstellungen. Die wildromantischen White Mountains und ihr höchster Berg, Mount Washington, gehörten zu einem beliebten Darstellungsmotiv und wurden alsbald zur Touristenattraktion.¹²

In dieser Zeit, als Heine den amerikanischen Kontinent auf der Suche nach interessanten Motiven durchstreifte, schulte er sein Auge und festigte seine Malweise. Während der kommenden Japanexpeditionen profitierte er von den dabei erworbenen Fertigkeiten. Ein gutes Beispiel für die Stringenz von Heines Kunstauffassung bietet das Ölgemälde „Fusi Yama“, das im Kapitel „3.2 Landschaftsdarstellungen“ näher besprochen wurde (Abb. 44). In ähnlicher Manier schuf Heine „Simoda“ (Abb. 116): Hier wird der Blick in das Gemälde nach klassisch-akademischer Bildaufteilung eingeführt, ausgehend von einem erhöhten Betrachterstandpunkt über felsiges Ufer und ein längliches Fischerboot im Bildvordergrund. Er wandert zu der Schreinanlage im Mittelgrund und endet schließlich bei massigen Gebirgsausläufern, die mittels Luftperspektive in weite Ferne gerückt wurden. Eine dramatische Wolkenformation verdeckt den tiefen Horizont. Geschickt verbindet Heines Darstellung topografische Beobachtungen mit subjektiv formulierter atmosphärischer Landschaftswahrnehmung.

Landschaftliche Darstellungen thematisierte Heine auch im Genre sowie in den historisch-dokumentarischen Ansichten, obgleich er die Naturdarstellung mit weniger Vehemenz verfolgt als sein Malerkollege Albert Berg.

¹⁰ Die Hudson River School dominierte zwischen 1825 und 1875 die amerikanische Landschaftsmalerei. Mit der Wiedergabe von zumeist idealisierten Naturdarstellungen aus der Neuen Welt – imposante Bergkulissen, Wasserfälle, unberührte Wälder, pittoreske Seen und Flussverläufe – knüpften die Maler an den Wunsch der jungen amerikanischen Bevölkerung an, eine eigene nationale Identität zu etablieren. Stilistisch inspiriert wurde die Gruppe von der Landschaftsmalerei aus Europa, von den heroisch-klassizistischen Kompositionen Claude Lorrains (1600–1682) bis hin zu William Turner (1775–1851) und den Romantikern der Düsseldorfer Malerschule. Auch Heines Lehrer Julius Hübner hatte im Kreis der Düsseldorfer Schule gewirkt, bevor er dem Ruf an die Dresdner Kunstakademie folgte. Damit war Heine bestens gewappnet und in gewisser Weise bereits mit der Kunstwelt seiner neuen Heimat vertraut.

¹¹ Vgl. Hirner, Andrea 2009, S. 30.

¹² Vgl. Ferber, Linda S. 2009, S. 112.

Wie bereits angedeutet und anhand der besprochenen Japanansichten verdeutlicht, wirkte sich Japans Kunst nicht auf Heines Malstil aus, weder während noch nach der Reise. Sehr wohl konnte er sein malerisches Repertoire erweitern. Dabei fand Heine, da er über viele Jahre im Dienst der amerikanischen Regierung stand, erst in den Dresdner Jahren ab 1871 wieder mehr Muße, sich der Malerei zu widmen. Zu dieser Zeit hatte der Japonismus die deutschsprachige Kunstszene noch nicht erreicht. Auch war der gestandene Maler Heine bei der Ausarbeitung des letzten Werkes, des bilderreichen Folianten, darum bemüht, seine in Japan angefertigten Skizzen möglichst wirklichkeitsgetreu und detailliert in Ölmalerei umzusetzen. Wohl wissend, dass seine Zeichnungen in den Publikationen nur in schwarz-weiß abgedruckt werden konnten und daher an künstlerischer Qualität einbüßen mussten, stand für den Expeditionsmaler nicht allein der ästhetische Anspruch im Vordergrund: Letztlich sah Heine die Bilder in einem engen Zusammenhang mit dem „Studium der Japaner“¹³ und damit der Wissensvermittlung.

Heine bewegte sich in seinen Gemälden zwischen einer naturgetreuen nüchternen bis romantisch-atmosphärischen Malweise und der Auswahl interessant inszenierter Themen, die authentisch und ungekünstelt wirken sollten. Dies widersprach allerdings dem Anliegen der neuen Künstlergeneration. Sie suchte einen Ausweg aus gerade jenen akademischen Ausdrucksmitteln, welche Heines Ausgangspunkt bildeten. Dies war eine Malweise, die noch im Geiste Alexander von Humboldts stand und bereits zum Entstehungszeitpunkt von dem Folianten „Japan. Beiträge zur Kenntniss des Landes und seiner Bewohner“ an Vitalität verloren hatte.

Ein letztes Beispiel soll die offensichtliche Differenz zwischen dem Malstil in Heines Folianten und der Ausdrucksweise der für die Japonisten so stilprägenden Ukiyo-e verdeutlichen (Abb. 117, 118):¹⁴ Das Ölgemälde und der Farbholzschnitt zeigen einen beinahe identischen Bildausschnitt der Nihonbashi Brücke in Edo. Obwohl der Ukiyo-e-Meister Hiroshige bereits mit europäischen Stilelementen operierte, weisen beide Darstellungen in Bezug auf Modellierung, Zentral- und Luftperspektive und Behandlung der Farbflächen, in der Ausführung von Details sowie in dem Anschneiden von Elementen doch deutliche Unterschiede auf.

¹³ Heine, Wilhelm 1880, S. II.

¹⁴ Das Ölgemälde „Nippon Bassi“ wurde nach den Skizzen und Anweisungen Wilhelm Heines von Bernhard Mühlig für Heines Folianten ausgeführt. Welchen Anteil Heine an der Entstehung der Malerei hatte, kann heute nicht eruiert werden. Jedoch wurde das Bild von Heine autorisiert und entstand demnach in seinem Geist.

4.1.2 Franz Hohenberger

Schon in seinen frühen Studienjahren wurde Franz Hohenberger mit Aspekten der stilistischen Ausdrucksmittel japanischer Kunstäußerungen konfrontiert, womöglich ohne sich dessen bewusst zu sein.

Zunächst studierte Hohenberger an der Akademie der bildenden Künste in Wien in der allgemeinen Malschule und wechselte dann zum Fach der Historienmalerei unter dem Orientmaler Leopold Carl Müller (1834–1892). 1891 folgte ein zweijähriger Studienaufenthalt in Paris, wo er sich mit dem Impressionismus vertraut machte.

Angeregt von der neuen Stilrichtung lichtete sich Hohenbergers Malerpalette, Details wurden reduziert und der Pinselduktus wurde dynamischer. Da der französische Impressionismus bei seiner Entstehung von der stilistischen Auseinandersetzung der Maler mit dem japanischen Farbholzschnitt profitierte – 1899 hatte Félix Régamey in der Tôkyôter Kunstakademie verlauten lassen, dass die japanischen Maler letztendlich verantwortlich für die Entstehung des Impressionismus seien¹⁵ –, schöpfte auch Hohenbergers Werk in gewisser Weise aus der ostasiatischen Grafik. Ob der Maler zu dieser Zeit bereits aktiv in Kontakt mit Japans Kunst trat, ist nicht bekannt. In der Pariser Kunstmetropole hätte er jedenfalls die Gelegenheit dazu gehabt, da die Werke des Ukiyo-e dort überall zu sehen waren und diskutiert wurden. 1890 richtete Siegfried Bing in der *École des Beaux-Arts* Paris, eben jener Kunstakademie, an der auch Hohenberger studieren sollte, eine umfangreiche Japan-Ausstellung aus, die bei den Künstlern begeisterten Zuspruch fand. Dagegen setzte in Wien eine für das eigene Kunstschaffen folgenreiche Auseinandersetzung mit der ostasiatischen Kunst erst zur Gründungszeit der *Wiener Secession* im Jahr 1897 ein.

Hohenberger selbst benannte den österreichischen Maler Josef Engelhart als seine primäre Inspirationsquelle für die 1890er-Jahre.¹⁶ Dieser hatte mit seiner Behandlung von Licht und Farbe im Sinne des französischen Impressionismus von sich reden gemacht.

Im Grunde genommen kann für Hohenbergers Schaffen davon ausgegangen werden, dass die japanische Kunst vor der Ostasienreise keine direkte Rolle spielte.

Ob und, wenn ja, wie die Bildwerke, die der Österreicher unmittelbar in Japan malte beziehungsweise kurze Zeit später in Erinnerung an die Reise im heimatlichen Atelier

¹⁵ Vgl. Thomson, Belinda, in: Ausst.-Kat. Essen 2014, S. 69.

¹⁶ Vgl. Franz Hohenberger, Detaillierter Bericht über seine künstlerische Tätigkeit von 1883–1927, Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankwiczy-Kleehoven, Interne ID-Nr. LQH0099453.

auf Grundlage von Skizzen ausführte, wird im Folgenden anhand einiger Arbeiten näher betrachtet.

In dem Ölgemälde „Landstraße in Nikko“ beispielsweise gibt sich Hohenberger ganz als Impressionist (Abb. 100). Charakteristisch für diese Stilrichtung gibt die Darstellung eine flüchtige Momentaufnahme wieder, in diesem Fall eine sich am Bachufer ausruhende Japanerin mit ihrem Säugling. Mit fragmentierten Pinselstrichen und einem pastosen Farbauftrag umschrieb Hohenberger die einzelnen Elemente der Komposition, ohne sich dabei in Details zu verlieren. Flimmernde Lichtreflexe beleben die Szenerie. Genuin japanische Stilelemente, die über die europäische Bildauffassung hinausweisen, lassen sich in Hohenbergers Ölgemälden nicht aufzeigen. Stattdessen modellierte der Maler mit Licht und Schatten, schuf Räumlichkeit mittels der Zentralperspektive und arbeitete mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund.

Auch im Pastell „Portrait einer Tänzerin“ dominiert die naturalistisch aufgefasste Bildmanier, ausgeführt im akademischen Bruststück (Abb. 119). Sehr genau beschreibt die Darstellung das Gesicht und die Frisur der porträtierten Japanerin. Die Rückwand wurde dagegen reduziert und mit goldenen Pinselstrichen überzogen, zugunsten eines flächig-dekorativen Bildhintergrunds, wohingegen die Schattenbildung Volumen erzeugt, sodass beide Gestaltungselemente in einem merkwürdigen Widerspruch zueinander stehen.

Ein anderes Pastell, welches den Ueno-See in Tôkyô abbildet, weist dagegen deutlichere Bezüge zur japanischen Bildsprache auf (Abb. 120). Der See zeigt sich bei diffusen Lichtverhältnissen eines regnerischen Tages, sodass dieser in monochromer Farbgebung charakterisiert wird. Die Farbbehandlung erinnert an die feinchangierenden Tonwerte ostasiatischer Tuschkmalerei. Die Horizontlinie verläuft verhältnismäßig weit oben und Weite wird statt mit der Zentralperspektive mittels hintereinander angeordneter Bildflächen erzeugt, ähnlich wie bei Hiroshiges Landschaftsdarstellungen (Abb. 118). Noch augenfälliger erinnert Hohenbergers Komposition jedoch an James Whistlers „Nocturnes“, dessen Gemälde dem Maler in Europa begegnet sein könnten (Abb. 121). Bei beiden Künstlern stehen die Wiedergabe der ruhigen Wasseroberfläche, ihrer Spiegelungen und der Atmosphäre im Vordergrund, bei einer malerischen Reduktion von Farbe und Detail.

Zuletzt sei noch auf das Buchcover zu „Bilder aus Japan“ hingewiesen (Abb. 45). Es wurden bereits an anderer Stelle die deutlichen Bezüge zur japanischen Stilistik aufgezeigt, die sowohl motivisch als auch stilistisch ausgeführt wurden, um den

Buchtitel augenfällig „japanisch“ und damit attraktiv für die potenziellen Käufer zu gestalten (Abb. 46).¹⁷ So entfaltet sich die Darstellung auf einem extremen Hochformat und der Bildrand schneidet die Person im Vordergrund ab. Ferner wurde die Linie bewusst als gestaltendes Element eingesetzt, besonders bei der Akzentuierung des Fujisan.

Abgesehen von dieser Grafik, bei der sich der Maler tatsächlich um einen „japanischen“ Ausdruck bemühte, kann in der Gesamtbetrachtung der Reisebilder festgestellt werden, dass Hohenberger die fremden Gestaltungsprinzipien nicht tiefer erprobte. Claudia Delank resümierte, dass die Gemälde „[...] ihn als einen fest in der europäischen Tradition stehenden Maler aus[weisen], der Naturalismus und Impressionismus zu verbinden suchte“¹⁸.

Hätte Hohenberger die Rezeption der ostasiatischen Malerei zu einem wichtigen Moment für seine eigene Arbeit gemacht, so hätte Adolf Fischer ihn sicherlich nicht als Illustrator und Reisebegleiter engagiert. Denn Fischer betrachtete das „kritiklose Kopieren der Ostasiaten“ und den „Japandusel“ überaus skeptisch. Abgesehen von der dekorativen Kunst und dem Kunstgewerbe sah er ein Aufgehen der europäischen Kunst in der japanischen für absurd an und vermutete hinter dem „Spielen mit schönen Linien“ eine „krankhafte Sucht nach Neuem, Ungewöhnlichem“.¹⁹ Umgekehrt kritisierte Fischer die seelenlose und starre Übernahme der Kunst europäischer Maltradition durch japanische Kunstschafter. Dementsprechend fokussierte er seine Sammeltätigkeit auf Japans „alte“ Kunst. Trotz der Kritik verfolgte Fischer die „Wandlungen im Kunstleben Japans“.²⁰

Franz Hohenberger wiederum profitierte von dem Kunstinteresse Fischers. So besuchten sie gemeinsam Kunstsammlungen und Ausstellungen. Zurück in Europa verweilte der Maler ein Jahr in Berlin, wo er Fischer bei der Aufstellung seiner umfangreichen Sammlung behilflich war. Diese erstreckte sich über 14 großzügige Atelierräume in Fischers Wohnung am Nollendorfplatz. Und auch vier Jahre später betreute Hohenberger die Kunstobjekte, als sie in der VI. Wiener Secessions-Ausstellung präsentiert wurden.

¹⁷ Siehe dazu Kapitel 3.2.

¹⁸ Delank, Claudia 1996, S. 94.

¹⁹ Vgl. Fischer, Adolf 1900a, S. 35f., 101.

²⁰ Siehe dazu: Fischer, Adolf 1900a.

Trotz allem lassen sich keine Belege dafür finden, dass der Maler selbst ein Studium der ostasiatischen Kunst betrieb, geschweige denn diese sammelte. In seinem Bericht aus Nikkô erwähnte er die alte Kunst wie nebenbei: „Ein Baum – ein Wässerchen – ein Berg mit einer zarten Linie umrissen – ein Vogel und wie famos ist das oft.“²¹ Der zeitgenössischen Kunstauffassung widmete er dagegen mehrere Zeilen. Dabei war Hohenberger, wie nahezu alle europäischen Reisenden, davon überzeugt, dass „die echt japanische Eigenart“²² bald aus der bildenden Kunst verschwinden würde.

Nach der Ostasienreise setzte sich Hohenberger im eigenen Schaffen nur noch selten mit dem Thema Japan auseinander.²³ Sein prominentestes Werk war diesbezüglich der raumumlaufende Kirschblütentanz-Fries für die XVII. Secessions-Ausstellung (Abb. 72). Hier wandte er sich stilistisch einer flächig-dekorativen Malerei zu, die Referenzen zu japanischen Bildkompositionen, aber vielmehr zum Jugendstil aufweist.

Auch die Bühnendekorationen zu einem „Japanischen Märchen“, die Hohenberger im Rahmen einer privaten Aufführung im Hause Wittgenstein anfertigte,²⁴ weist deutliche Bezüge zur japanischen Grafik und Malerei auf (Abb. 122). Durch den Filter der Erinnerung verdichteten sich Hohenbergers Erlebnisse. Als Resultat trat die stereotype Japanvorstellung, bei der die liebliche, tanzende, musizierende und Tee trinkende Geisha den Hauptakteur spielte, umso deutlicher hervor. In beiden Fällen distanzierte sich der Künstler von der impressionistischen, detaillierten und realitätsnahen Malweise, was die in Japan entstandenen Bilder charakterisiert: In Japan selbst hatte Hohenberger noch konventionellere Bildwerke angefertigt, welches die Bedeutung des künstlerischen Umfelds für Hohenbergers Malweise, in diesem Fall also die Wiener Avantgarde, unterstreicht.

Resümiert man das Gesamtwerk Hohenbergers, so stellen die wenigen Beispiele, in denen er flächig-dekorativ arbeitete, eher die Ausnahme dar. Stilistisch erprobte er das Terrain japanischen Kunst im Bereich der Grafik und der dekorativen Malerei, womit er Fischers Anmerkungen bezüglich des Japonismus zu teilen schien. Davon abgesehen blieb Hohenberger seiner impressionistisch geprägten realitätsnahen Malweise treu.

²¹ Hohenberger, Franz, in: Ver Sacrum 1900, S. 48.

²² Ebenda.

²³ Claudia Delank stellte fest, dass Hohenberger in den Secessions-Ausstellungen nach 1903 mit keinem japanbezogenen Werk mehr vertreten war, trotz seiner regelmäßigen Teilnahme. Vgl. Delank, Claudia 1996, S. 93.

²⁴ Die Information entstammt dem freundlichen Hinweis von Peter Pantzer in einer E-Mail vom 12.01.2018.

4.1.3 Emil Orlik

Von Emil Orlik ist im Gegensatz zu Heine und Hohenberger bekannt, dass er sich schon vor der Ostasienfahrt aktiv mit Japans Kunst beschäftigte. Perfektionieren konnte er seine technischen Fertigkeiten in der Herstellung des Farbholzschnitts jedoch erst durch die Reise. Zugleich sensibilisierte er in der Ferne den Blick für die japanischen Bildgestaltungselemente und eignete sich ein profundes Wissen über die Kunst des Ukiyo-e an.

Orliks künstlerische Laufbahn begann zunächst in München, wo er ab 1891 drei Semester bei Wilhelm Lindenschmit (1829–1895) an der Münchner Kunstakademie studierte. Parallel dazu besuchte er die Kupferstecherschule und ließ sich von Johann Leonhard Raab (1825–1899) in den grafischen Techniken unterweisen. Das Interesse am Medium der Druckgrafik war geweckt; so experimentierten Orlik und sein Künstlerkollege Bernhard Pankok (1872–1943) schon 1896 mit der Technik des Holzschnitts. Damit gehörte er zu den frühesten Künstlern im deutschsprachigen Raum, die das Medium erprobten. Die ersten grafischen Ergebnisse publizierte Orlik in der Mappe „Kleine Holzschnitte 1896–1899“. Dabei handelt es sich um zumeist kleinformatische Arbeiten, die, heterogen in ihrer Manier, ein deutliches Ringen mit der Kontur und der Raumgestaltung zeigen: Einerseits am Naturalismus orientiert, weisen sie Zentralperspektive, Grauabstufungen, Modellierung und eine zarte Linie auf; andererseits verdeutlichen Holzschnitte wie „Im Atelier“ (Abb. 123) und „Französin“ (Abb. 124) eine bewusste Hinwendung zur Flächigkeit, zur dekorativen Wirkung und zur Betonung der Linie. Hier machte sich der englische und französische Japonismus bemerkbar, den Orlik 1898 bei seiner Reise durch England, Schottland, die Niederlande, Belgien und Paris kennenlernte. Dort sah er die Werke von James McNeill Whistler, William Nicholson, Félix Vallotton und Henri de Toulouse-Lautrec.

Das intensive Arbeiten mit Holz hatte Orlik wohl die Defizite um das Wissen der Herstellungsprozesse des japanischen Holzschnitts vor Augen geführt, sodass er beschloss, der Sache auf den Grund zu gehen. Und die Realisierung des Wunsches konnte, wie Orlik feststellen musste, nur in Japan selbst erfolgen.²⁵

²⁵ Vgl. dazu: Orlik, Emil 1924, S. 22.

Vor seiner Abreise besuchte Orlik mehrere Male die VI. Ausstellung der *Wiener Secession*, dessen Mitglied er seit 1899 war. Hier präsentierte Adolf Fischer seine weitgefächerte Japansammlung, ergänzt von den Reisebildern Hohenbergers. Dazu bemerkte Orlik, dass die Schau brillant gemacht sei, jedoch Kennern nicht viel Neues böte.²⁶ Es wird deutlich, dass der Maler sich zu diesem Zeitpunkt bereits mit mehreren Aspekten der ostasiatischen Kunst vertraut gemacht hatte und sein Interesse an Japan über die Holzschnitte hinausging.

In Ostasien angekommen verwendete Orlik viel Energie auf die Herstellung von eigenen Farbholzschnitten, wobei ihn sowohl die Zeichnung als auch das Schneiden der Holzplatte und der Druckvorgang selbst interessierten, obgleich er nur bei wenigen Arbeiten alle Arbeitsschritte selbst ausführte.

Und wirklich konnte Orlik rasch Fortschritte aufweisen: Stellt man die grafischen Erträge seinen frühen Holzschnitten gegenüber, so zeigt sich, dass die späteren Arbeiten präziser und technisch überzeugender ausgeführt wurden. Auch bildästhetisch weisen sie eine Entwicklung auf. Beträchtlich ist die Veränderung bezüglich der Farbbehandlung: Das Kolorit wurde heller und kräftiger und im Sinne der japanischen Ästhetik zum bildkompositorischen Element. Ferner verzichtete Orlik auf modellierende Schattenbildung, wodurch die Fläche stärker betont wird und die Tiefenraumillusion zurücktritt. Trotzdem resümierte Orlik nach einigen Monaten Japanaufenthalt:

„vielleicht werden aber diese Arbeiten, wenn ich zurück komme sehr enttäuschen – da sie so wenig japanisch sind. ich meine die Darstellungsart.[...] aber ich bin dess’ sicher: ich kehre zurück als der alte Orlik [...]“²⁷

In der Tat lässt sich nicht verleugnen, dass die Holzschnitte von einem Künstler des deutschsprachigen Kulturraums stammen, der seine Wurzeln im Realismus hat. Dennoch verhalf ihm das Studium des Ukiyo-e beim Ausloten der japanischen Bildgestaltungselemente, die er auf dem Blatt mit der „europäischen“ Ästhetik verband. Dies führte zu einer Reflexion über die Möglichkeiten im Umgang mit Linie, Farbe, Form, Fläche, Perspektive und Bildaufbau.

Im Holzschnitt „Mädchen unter Weidenbaum“ erzeugte Orlik eine dekorative Bildwirkung durch den bewussten Einsatz der „japanischen“ Stilmittel (Abb. 97). Sie ergibt sich durch das Linienspiel des Geästs, die asymmetrische Bildkomposition und

²⁶ Vgl. Emil Orlik an Max Lehrs, 16.02.1900, Wien, in: Orlik, Emil [1981], S. 112.

²⁷ Emil Orlik an Max Lehrs, 13.09.1900, Nikkô, zitiert nach: Orlik, Emil [1981], S. 116.

die subtile Farbanwendung. Selbst das rote Monogramm OE wird zum Gestaltungselement, indem es mit der roten Haarspange korrespondiert, welche die Frau in ihrem Haar trägt. In der japanischen Kunst verkörpert die Trauerweide mit ihrem zarten Geäst weibliche Anmut, sodass Orliks Blatt sowohl stilistisch als auch inhaltlich an die Arbeiten aus Japan anknüpft.²⁸

Ganz anders als diese Grafik, die eine unbestimmte, nicht real erlebte Situation zeigt, intendiert die „Rast im Gebirge“ eine Schilderung aus dem Alltagsleben. Dadurch arbeitete Orlik detailverliebter und damit „europäischer“, insbesondere hinsichtlich der Gestik und Mimik der dargestellten Personen, aber auch in der Wahl des Darstellungsthemas selbst (Abb. 125). Die Rastenden wurden in eine fassbare Landschaft verortet, charakterisiert durch dekorative Farbflächen und strukturierende Baumgruppen. Nach europäischer Bildkomposition und Lesart wird die Szene von links nach rechts über einen Baum im Vordergrund eingeführt, verweilt mittig bei den Protagonisten und endet bei der Darstellung des sich windenden Weges im Hintergrund. Dabei steht die europäisch empfundene Horizontlinie im Widerspruch zu dem diagonal in die Ferne führenden Weg, wie dieser im Holzschnitt vorzufinden ist. Als „japanisch“ erweist sich ferner Orliks Kniff, die Reisenden durch den Bildrand und die Graserhebung abzuschneiden.

Der Reiz der Abbildung zweier Rikschafahrer, wiedergegeben im extremen Hochformat, lag für Orlik dagegen wieder mehr in der Reduktion und der Betonung der Fläche. Hier ist es das Spiel horizontaler und vertikaler Linien, der Gebrauch von klaren Konturen und ausgewogenen Farbflächen (Abb. 126). Umso japanischer erscheint die Grafik durch das Monogramm in der unteren Bildhälfte. Bemerkenswert ist, wie Orlik die Rikschafahrer mit japanischen Kompositionsmitteln durch die Brille des Europäers wiedergibt, ähnlich der typisierenden Darstellung der Souvenir-Fotografie.

Interessanterweise wandte sich Orlik der europäischen Maltradition in einem weitaus stärkeren Maß zu, wenn er mit vertrauten Maltechniken wie der Lithografie, der Radierung oder mit Öl- und Aquarellfarben arbeitete.

Das verdeutlicht die Lithografie „Kurumaya“, gedruckt in der Tôkyôter Druckerei Koshiba (Abb. 127). Auch sie zeigt einen Rikschafahrer mit Kopfbedeckung, diesmal mitsamt Riksha und im Modus des genrehaften Volkstypus. Helles Sonnenlicht und die dadurch entstehende Licht-Schatten-Bildung geben dem Blatt seinen momenthaften Charakter und erinnern an die impressionistischen Arbeiten Hohenbergers, wenngleich

²⁸ Vgl. Kuwabara, Setsuko 1987, S. 51 f.

Orlik mit gedeckten Farben arbeitete. Hier distanzierte sich der Maler gänzlich von der japanischen Ästhetik.

Das bedeutet aber nicht, dass Orlik die japanische Bildkomposition abseits des Holzschnitts grundsätzlich negierte. In anderen Arbeiten schwingt sie leise mit, wenngleich sie das Werk nicht dominiert. „Der Fuji bei Hakone“ erinnert beispielsweise an die poetischen, monochrom ausgeführten Tuschbilder japanischer Literatenmaler, jedoch mit europäischer Technik und im akademischen Bildaufbau ausgeführt (Abb. 49).

Noch Jahre nach der Ostasienreise widmete sich Orlik dem Thema Japan. In der Heimat arbeitete er mit den in Japan erworbenen Schneidmessern, bis er die Technik des Farbholzschnitts hinreichend erprobt hatte und ihn neue Herausforderungen reizten. Seine späten Holzschnitte weisen mit ihrem dekorativen Charakter eine deutliche Hinwendung zum Jugendstil auf. Orlik arbeitete also einerseits technisch mit dem in Ostasien erworbenen Wissen, andererseits war sein unmittelbares künstlerisches Umfeld in Wien und Berlin ebenfalls wichtiger Impulsgeber.

Seit jeher reizte Orlik das Arbeiten mit unterschiedlichen Medien; auch im Bereich der grafischen und angewandten Künste ließ er japanisierende Gestaltungselemente in sein Werk einfließen. Erwähnt seien Orliks Exlibris, die Plakate, seine Buchillustrationen zu den deutschen Ausgaben von Lafcadio Hearn's Japanpublikationen zwischen 1906 und 1910 (Abb. 128), die Gestaltung des japanischen Bühnen- und Kostümbilds zu Max Reinhardts Inszenierung „Niemand weiß es“ aus dem Jahr 1908, die Wandmalereien mit japanischen und chinesischen Landschaften, 1914 anlässlich der Kölner Werkbund-Ausstellung gefertigt, oder aber die Intarsienarbeit „Einsamkeit“; ein Flachrelief aus unterschiedlichen Materialien, das thematisch sowie stilistisch gesehen eine europäische Interpretation von japanischer Lackwerkskunst darstellt (Abb. 129).²⁹

Es muss dennoch betont werden, dass das Sujet Japan keine feste Konstante in Orliks Werk bildet. Der Böhme, der seine künstlerischen Anregungen im Hier und Jetzt suchte, machte sich ebenso als Porträtist und Fotograf einen Namen.³⁰ Letztendlich lässt sich sagen, dass die japanisierte Ästhetik Orliks Schaffen in unregelmäßigen Abständen

²⁹ Setsuko Kuwabara gibt in ihrer Dissertation einen guten Überblick darüber, wie Orlik Bildgestaltungselemente japanischer Farbholzschnitte paraphrasierte. Siehe dazu: Kuwabara, Setsuko 1987.

³⁰ Siehe dazu: Emil Orlik: Fünfundneunzig Köpfe, Berlin 1920.

akzentuierte. Seine Kunst wurde zudem nicht unerheblich von anderen japaninspirierten Malerkollegen wie Félix Vallotton und Edward Munch belebt. Die Frage, ob Orliks künstlerische Vorbilder nun primär auf Japan oder auf japonistische Bildäußerungen rekurrierten, ist müßig. Sicherlich schöpfte Orliks Werk gleichermaßen sowohl aus der europäischen als auch aus der japanischen Kunst. Dabei stellte sein Werk durchaus eine technische, nicht aber eine stilistische Weiterentwicklung des europäischen Japonismus dar. Dafür blieb er zu sehr Realist und den Gegenständen verhaftet. Er selbst konnte seinen künstlerischen Ausdruck durch die Japanstudien jedoch sehr wohl vorantreiben. Die Reise wirkte sich auf das Orlik'sche Gesamtwerk spürbar aus und kann nicht bloß als temporäre künstlerische Manier oder kurze Episode bezeichnet werden, wie von einigen Kunsthistorikern angemerkt wurde.³¹ Das belegt auch die Analyse von Birgit Ahrens, die Orliks Kenntnisse des japanischen Theaters und die daraus resultierenden Adaptionen auf seine eigenen Bühnen- und Kostümbilder nachwies.³²

Neben seinem künstlerischen Schaffen hatte sich Orlik Zeit seines Lebens auch inhaltlich mit Japans Kunst auseinandergesetzt.³³ Als Konsequenz befruchteten sich wissenschaftliche und ästhetische Überlegungen gegenseitig. Dem „kunstgeschichtlichen“ Studium der japanischen Farbholzschnitte, später auch der chinesischen Drucke, schenkte Orlik seine besondere Aufmerksamkeit. Seine Holzschnittsammlung, die er in Japan zusammengetragen hatte, umfasste mehrere 100 Grafiken, von Holzschnittmeistern des späten 17. Jahrhunderts bis hin zu zeitgenössischen Drucken,³⁴ wurde kontinuierlich erweitert und war „one of the best such collections in early twentieth-century Prague.“³⁵ Die Zeitspanne der Sammlung war ungewöhnlich, interessierten sich die meisten Europäer doch ausschließlich für die Holzschnitte aus der mittleren bis späten Edo-Zeit. Allerdings sah Orlik die Grafiken

³¹ Vgl. Ausst.-Kat. München/Bonn 1972, S. 30., Kuwabara, Setsuko 1987, S. 119., Otterbeck, Christoph 2007, S. 85.

³² Vgl. Ahrens, Birgit 2001, S. 56 ff.

³³ Noch 1931, ein Jahr vor seinem Tod, hielt der Maler einen Vortrag über das Kunstschaffen in China und Japan. Siehe dazu: Orlik, Emil, in: Walravens (Hg.) 1989.

³⁴ In seiner Sammlung befanden sich Holzschnitte u. a. von: Torii Kiyomasu (n. a.), Ishikawa Toyonobu (1711–1785), Suzuki Harunobu (um 1725–1770), Katsukawa Shunshō (1726–1793), Katsushika Hokusai (1760–1849), Kitagawa Utamaro (1753–1806), Utagawa Hiroshige (1797–1858), Utagawa Toyokuni (1769–1825), Ogata Gekkō (1859–1920). Siehe dazu: Leisching, Julius, in: Mittheilungen des Mährischen Gewerbe-Museums 1902, S. 20 f.

³⁵ Hánová, Markéta, in: Journal of Japonisme 2018, S. 93.

nicht gleichberechtigt nebeneinanderstehen, sondern kritisierte die zeitgenössischen japanischen Farbholzschnitte.³⁶

Aufgrund seiner Studien und Reiseerfahrungen konnte der Böhme auf kenntnisreicherer Grundlage arbeiten als viele seiner japonistischen Malerkollegen. Das zeigt sich etwa in seiner erst durch den Japanaufenthalt gewonnen Erkenntnis, dass die Farbholzschnitte nicht den Extrakt der japanischen Kunst darstellten, wie dies die gängige Meinung vieler Europäer war. In Kyôto hatte Orlik die alte Kunst kennengelernt und begeisterte sich für die Arbeiten von Kanô Masanobu (ca. 1434–ca. 1530), Hishikawa Moronobu (ca. 1630–1694), Maruyama Ôkyo (1733–1795) und Ogata Kôrin (1658–1716).³⁷ Auf diese Weise hatte der Böhme sein Kunstverständnis erweitert.

4.1.4 Karl Walser

Den ersten Kontakt zum Japonismus sowie zur japanischen Kunst dürfte Karl Walser bereits als junger Maler gehabt haben, mutmaßte Bernhard Echte, der Walsers Japan-Oeuvre stilistisch untersucht hat.³⁸ In dieser Zeit versuchte der Schweizer in Berlin Fuß zu fassen, nachdem er in Stuttgart eine Lehre zum Dekorationsmaler durchlaufen hatte, gefolgt von einem Studium an der Straßburger Kunstgewerbeschule. In der deutschen Kunstmetropole machte sich Walser zunächst als Illustrator einen Namen. Seit 1901 arbeitete er für den renommierten Buchverleger Bruno Cassirer. Von dort aus war es kein großer Schritt, bis sein Cousin, der Galerist Paul Cassirer, auf den jungen Kunstschaaffenden aufmerksam wurde.

1902 stellte Walser erstmals in der Berliner Sezession aus, dessen Mitglied er 1903 wurde. So bewegte sich Walser bald in Kreis der Berliner Avantgarde und schloss Freundschaft mit Max Slevogt (1868–1932), Lovis Corinth (1858–1925) und Max Liebermann (1847–1935). In dieser Zeit dürften sich Emil Orlik und Walser begegnet sein, da Orlik seit 1901 korrespondierendes Mitglied der Sezession war und diese regelmäßig besuchte. Ein weiterer Verbindungspunkt bestand über Max Reinhardt, für den Walser seit 1903 und Orlik seit 1905 Bühnen- und Kostümbilder schufen. 1906 fertigte Orlik ein Porträt von seinem Schweizer Malerkollegen an; die Zeichnung wurde

³⁶ Vgl. Orlik, Emil 1924, S. 25.

³⁷ Vgl. Emil Orlik an Max Lehrs, Kyôto, 20.10.1900, in: Orlik [1981], S. 117 f.

³⁸ Vgl. Echte, Bernhard, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 86 ff.

im Folioband „95 Köpfe“ publiziert.³⁹ 1911 vertrat Walser Orlik gar als Lehrer für Grafik an der Berliner Kunstakademie während seiner zweiten Ostasienreise.

Vermutlich kannte Karl Walser Orliks Japanbilder. 1901 und 1907 waren die Arbeiten bei Cassirer zusehen; der Cassirer'sche Kunstsalon galt als wichtiger Treffpunkt für Berliner Kunstschafter. Der Kunsthändler förderte die französischen und deutschen Impressionisten sowie die Berliner Sezession und teilte die Japanbegeisterung der Zeit. Ein Jahr nach Orliks Reisebildern präsentierte Cassirer die delikate Holzschnitt-Sammlung von Siegfried Bing, 1903 veranstaltete die Deutsch-Japanische Gesellschaft eine weitere Japanausstellung in Cassirers Kunstsalon.

Folglich hatte Walser in Berlin Gelegenheiten, sich einerseits mit dem Japonismus und andererseits mit Japans Kunst selbst auseinanderzusetzen. Es stellt sich die Frage, ob der junge Maler hiervon Anregungen aufnahm.

Stilistisch ist das Frühwerk Walsers schwer zu greifen. Thomas Bauer-Friedrich erkannte darin Einflüsse des deutschen Impressionismus, des Symbolismus und der Dekorationsmalerei.⁴⁰ Zudem ließ Walser sich von der Barockmalerei und dem Biedermeier inspirieren. Von zeitgenössischen Kritikern wurde Walsers künstlerische Nähe zu Aubrey Beardsley (1872–1898) und Thomas Theodor Heine (1867–1948) bemerkt, deren Grafiken von den japanischen Farbholzschnitten angeregt worden waren.⁴¹ Rudolf Klein kritisierte, Walser äffe die Engländer und Japan nach.⁴²

Das hochformatige Ölgemälde „Traum“ aus dem Jahr 1903 macht Walsers Stilpluralismus nachvollziehbar (Abb. 130).⁴³ Es nimmt Bezug auf das raffinierte Zusammenspiel von Linie, Form und Farbe und erinnert an die Darstellungen von Kurtisanen in japanischen Grafiken. Doch hat Walsers „Femme fatale“, die auf einer Art japanischen Brücke steht, nicht die elegant geschwungene S-Linie der Japanerinnen. Stattdessen führt die bedrohliche Dame ihren Begleiter, einen Pierrot, übermächtig an der Hand. Wie viele Arbeiten Walsers weist auch der „Traum“ ein ironisch-satirisches Moment auf. In anderen Bildwerken wurde diese Manier durch die Wahl ungewöhnlicher Perspektiven und das Anschneiden von Bildobjekten herbeigeführt.

³⁹ Emil Orlik: 95 Köpfe von Orlik, Berlin 1920.

⁴⁰ Vgl. Bauer-Friedrich, Thomas, in: Ausst-Kat. Chemnitz 2013, S. 94.

⁴¹ Siehe dazu: Scheffler, Karl, in: Kunst und Künstler 1914, S. 362.; Rosenhagen, Hans 1904/05, S. 312.

⁴² Rudolf Klein, Jahrbuch der Bildenden Kunst, 1905/06, S. 7, in: Badorrek-Hoguth, Claire 1983, S. 81.

⁴³ In dem 1927 für die Berliner Akademie der Wissenschaft angefertigten Lebenslauf zählte Walser das Gemälde zu seinen Hauptwerken. Karl Walser, Personalnachrichten für das Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, 1927, Preußische Akademie der Künste, PrAdK Pers. BK 549.

Auch im grafischen Werk zeigte sich Walser zuweilen als Ironiker, worin Alfred Gold eine Verwandtschaft zu Hokusais Manga sah (Abb. 131).⁴⁴

Walsers stilistische Nähe zum Japonismus, die Kritiker zuweilen anmerkten, war jedoch nicht der Grund für die Japanreise. Vielmehr resultierte die Reise aus Cassirers Wunsch, ein Japanbuch herauszubringen, gekoppelt mit dem Umstand, dass der Maler zügig das Land verlassen musste, um möglichen Konsequenzen, resultierend aus dem Freitod seiner Gefährtin, zuvorzukommen.

Es lässt sich nur mutmaßen, dass der Maler vor Ort, wie so viele Touristen, die bekannten Tempelanlagen und öffentlichen Kunstsammlungen besuchte. Aus der wenigen noch erhaltenen Reisepost kann jedenfalls kein dezidiertes Interesse an Japans Kunst herausgelesen werden. Walser hatte jedoch auf der Reise Farbholzschnitte von unbekanntem Umfang erworben.⁴⁵ Zudem besitzt das Kunstmuseum in Bern die Reproduktion eines japanischen Holzschnitts, die Walser mit Aquarell und Bleistift angefertigt hatte und eine Szene aus der populären Erzählung um die Soga-Brüder zeigt. Erwähnenswert scheint ferner die innere Umschlagseite von Walsers Skizzenbuch. Darin hat jemand Kanji-Zeichen inklusive Übersetzung in lateinischen Lettern aufgezeichnet; Erstere vermutlich nicht von Walser selbst, sondern von einem Japaner mit sicherer Handschrift (Abb. 132). Hier steht der Name des populären Holzschnitt-Meisters Hokusai und einige Namensvarianten, mit denen sich der Maler im Laufe seines Lebens bezeichnet hatte. Walser schenkte Japans Grafik also durchaus Beachtung.

Einige Aquarellstudien, die der Reisemaler selbst schuf, offenbaren eine künstlerische Sensibilität für die japanische Ästhetik. Dazu gehört die bereits diskutierte Darstellung des Kabuki-Schauspielers (Abb. 78).⁴⁶ Vom Hintergrund und damit von Raum und Zeit isoliert konzentriert sich das Blatt ganz auf die Visualisierung des Bühnenakteurs. Mit leuchtenden Farben beschreibt Walser ausführlich das reiche Ornament des Kimonostoffs. Kontrastreich setzten sich wellenförmige Linien und Farbflächen gegeneinander ab und kulminieren in dem ornamentalen Drachenmotiv. Strukturierende Linien, die einen Faltenwurf auszeichnen und damit Bewegung und Körperlichkeit andeuten, sind nur ansatzweise zuerkennen. Unterstützt wird der Eindruck dadurch, dass

⁴⁴ Vgl. Gold, Alfred, in: Kunst und Künstler 1905, S. 28.

⁴⁵ Siehe dazu: Karl Walser an Fanny Walser, 02.03.1909, Berlin, Robert Walser-Archiv, Bern, RW_E-03-B-02-WAKA.

⁴⁶ Siehe dazu Kapitel 3.4.

auf modulierende Licht- und Schattenbildung verzichtet wurde. Wie bei den japanischen Darstellungen der *bijin-ga* wurde das Gesicht des Schauspielers auf das Wesentliche reduziert. Resümiert man die erwähnten Charakteristika, so erinnert das Blatt an die flächig-dekorative Manier des Utagawa Kunisada (1786–1864) (Abb. 133). In der Mehrzahl der Aquarelle und aquarellierten Skizzen aus Japan tritt jedoch die europäische Kunstauffassung stärker hervor. Dazu gehören insbesondere die Landschaftszeichnungen, in denen Walser das Gesehene beschreibend festhielt, Atmosphäre und Stimmung kreierte (Abb. 68, 56). Im Gegensatz zu den früheren Arbeiten des Künstlers erscheinen die Japanbilder direkter, unmittelbarer und dynamischer. Sie distanzieren sich nicht mehr von dem Betrachter durch Symbolik und durchkomponierte Ironie. Vielmehr wollen die Reisebilder in erster Linie ein vermeintlich authentisches und unverstelltes Bild von dem Leben im fernen Japan vermitteln.

Die Ölgemälde machen das rekapitulierte beschriebene Moment noch greifbarer. Hier entstanden wahre Wimmelbilder: menschenüberfüllte Straßenzüge und eine gut besuchte Theaterveranstaltung, Fahnen, Fächer, Laternen und buntbedruckte Stoffe reizen das Auge und lassen den Betrachter sich im Detail verlieren.

In „Gion Matsuri“ werden die vielen dargestellten Personen geeint und zusammengehalten durch das flimmernde Licht unzähliger Laternen ausgehend von der mächtigen Tempelfassade im Bildmittelpunkt (Abb. 26). In diesem Gemälde gibt sich Walser ganz als Europäer; er staffelt die Szenerie in Vorder-, Mittel- und Hintergrund, definiert Räumlichkeit, spielt mit der Licht-Schatten-Wirkung und verwendet gedeckte Farben.

Das Ölgemälde „Theaterszene“ wirkt dagegen „japanischer“, da es flächiger und dekorativer in seiner Gestaltung ist (Abb. 79). Zwar arbeitet Walser mit verkürzender Perspektive, doch wird diese nicht in aller Konsequenz ausgeführt; eine abstufoende Farbperspektive fehlt. Auch wurde der Schauspieler zur Linken unverhältnismäßig groß gegenüber dem Publikum im Bildvordergrund dargestellt. Aufgrund der eingeschränkten Tiefendimension hebt sich das farbenprächtige Gewand des Schauspielers nicht eindeutig von dem blühenden Kirschbaum im Hintergrund ab. Unterstützt wird der Effekt dadurch, dass sich die Kirschblüten im Kimonostoff wiederfinden. Die Verwendung von intensivem Kolorit sowie das Abschneiden der Lampions und Zuschauer durch den Bildrand spielen zudem mit der japonistischen Manier.

Dennoch: Bezieht man die Gesamtheit der Japanbilder ein, so belässt es Walser bei stilistischen Versuchen. Man könnte sagen, dass der Maler nicht aus dem Vollen der japanischen Kunst schöpfte. Lediglich die aufgehellte Farbe und das „Teppichartige“, wie Orlik das Gestaltungselement bezeichnete⁴⁷, kommen wiederholt zum Einsatz. Walser konzentrierte sich vielmehr auf die atmosphärische Wiedergabe seines Japans. Daher ergab sich für Bernhard Echte

„[...] das merkwürdige Paradox, daß Walser in Berlin als ‚Japonist‘ begann, um dann ausgerechnet in Japan den Höhepunkt seiner Entwicklung als europäischer Maler zu erleben [...].“⁴⁸

Es zeigt sich, dass Walser in Berlin vornehmlich von den japaninteressierten Malern angeregt wurde statt unmittelbar durch Japans Kunst. So führte die temporäre Auseinandersetzung mit dem japanischen Farbholzschnitt in Japan zu keiner grundsätzlichen Veränderung des eigenen Schaffens. Sie hatte auch für seine frühere Arbeit keine herausragende Rolle gespielt. Zudem war der Japanaufenthalt mit dem Buchprojekt gekoppelt und stellte keine Bildungsreise dar, sondern vielmehr eine Flucht vor seiner heiklen persönlichen Situation.

Nach der Ostasienreise lässt sich das gelegentliche Ausloten der japanischen Bildelemente immer weniger fassen. Auch thematisch schien dem Maler nicht daran gelegen, seine in Japan gemachten Studienblätter weiterzuverarbeiten. Der in den ersten Jahren nach der Rückkehr noch präferierte Walser'sche Stil, charakterisiert durch aufgehellte Farben und beschwingtem Pinselduktus, zu sehen in den dekorativen Wandgemälden aus dem Zyklus „Tausendundeine Nacht“, die der Maler für Hugo Cassirers Wohnung ausgeführt hatte, verlor zunehmend an Leichtigkeit (Abb. 134). Seit den 1920er-Jahren arbeitete Walser vermehrt mit reduzierter erdgebundener Farbpalette, kompakten, statischen Formen; menschliche Körper erhielten bildhauerische Qualitäten (Abb. 135). Pastorale Hirtenidyllen und an die griechische Antike angelehnte Menschendarstellungen bestimmten sein Spätwerk.⁴⁹ Die im deutschen Sprachraum verbreitete Japanmode war zu dieser Zeit schon lange ausgereizt.

⁴⁷ Vgl. Orlik, Emil 1924, S. 24.

⁴⁸ Echte, Bernhard, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 104.

⁴⁹ Siehe. dazu: NMB Nouveau Musée Bienne (Hg.) 2013.

4.1.5 Emil Nolde

Wie bereits für das Frühwerk Hohenbergers, Orliks und Walsers angemerkt, erhielt Emil Nolde zunächst über die europäische Avantgarde Anregungen von Japans Kunst. Dies geschah über andere Kunstschaffende, die in ihren Werken bereits japanische Kompositionsprinzipien verarbeitet hatten.

Speziell im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, nachdem Nolde beschlossen hatte, als freier Maler zu arbeiten, und auf der Suche nach einer individuellen Bildsprache war, verarbeitete der Maler neue stilistische Ideen. Ab 1902 weisen seine Gemälde bezüglich des Gebrauchs von lichten Farben, des lockeren Pinselduktus‘ und des flirrenden Farbauftrags, eine deutliche Zuwendung zur impressionistischen Malerei auf.⁵⁰ In dieser Manier entstand auch das Ölgemälde „Birken im Schnee“ aus dem Jahr 1907. Auffällig ist, dass die Malerei ganz offensichtlich japanische Bildgestaltungselemente berücksichtigte. So bilden die Baumreihen der kahlen Birkenstämme eine markante Gitterstruktur, wie von Hokusai als kompositorisches Moment verwendet (Abb. 7). Nolde war nicht der erste europäische Künstler, der seiner Bilder „vergitterte“. Es ist wahrscheinlich, dass er zu den „Birken im Schnee“ von Japonisten wie Gustav Klimt inspiriert worden war (Abb. 136, 137).

Nolde verweilte nur kurzzeitig beim Impressionismus. Er entdeckte das Werk von Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Edvard Munch – seine Linien verdichteten sich zu rhythmisierten Farbflächen; die Farbe selbst wurde zum Hauptausdrucksmittel. In dieser Zeit erprobte der Künstler auch das Medium der Druckgrafik. 1906 arbeitete er erstmals mit dem Holzschnitt, geprägt von seiner Mitgliedschaft bei den Dresdner *Brücke*-Künstlern.⁵¹ Die neue Technik führte zwangsläufig zur Vereinfachung und zur Fläche, was sich wiederum auf sein malerisches Werk auswirkte. Formal zeigen Noldes Holzschnitte, dass sich der Maler direkt mit Japans Grafik auseinandergesetzt haben muss. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Holzschnitt „Sturm“ von 1906 (Abb. 138). Er zeigt zwei von Regen und Sturm überraschte Personen, deren Kleidung vom Wind erfasst wurde. Die rechte Person wurde gänzlich entblößt; ihr weißer Körper bildet einen Kontrast zur schwarzen Körperlichkeit der linken Person. Diagonale Linien verlaufen von der oberen linken Bildhälfte zur unteren rechten und visualisieren den

⁵⁰ Dennoch betonte Nolde Jahre später, dass sich die „süßlichen“ Bilder von den Impressionisten Renoir, Monet und Pissarro nicht mit seiner nordisch-herben Manier deckten, wohingegen er Edouard Manet als einen der großen Eisbrecher für die moderne Malerei pries. Vgl. Nolde, Emil [2008], S. 102.; Nolde, Emil 1927, S. 73.

⁵¹ 1906 verbrachten Karl Schmidt-Rottluff und Nolde einen gemeinsamen Sommer auf Alsen, wo beide Künstler die Holzschnitt-Technik ausloteten.

stürmischen Niederschlag. Nolde hatte sowohl die dekorative Regenstruktur als auch die gegen den Wind ankämpfenden Figuren von japanischen Holzschnitten übernommen. Das verdeutlicht der Vergleich mit einigen Illustrationen aus Hokusais Manga-Büchern (Abb. 139, 140); die Abbildungen stammen aus Friedrich Perzyńskis Hokusai-Monografie.⁵² Eine Ausgabe des Buchs befand sich in Noldes Bibliothek.⁵³ Es enthält eine Widmung von Ada Nolde, datiert vom 27. August 1904.⁵⁴ Folglich hatte die Publikation zur Entstehungszeit des „Sturm“ als mögliche Vorlage zur Verfügung gestanden.

Offensichtlich interessierte sich Nolde für Japans Kunst und besah diese auch in Ausstellungen. Im Oktober 1905 schrieb er Ada aus Berlin: „Herrliche Zeichnungen von Manet und Degas sah ich und japanische Drucke, sehr schön.“⁵⁵ Und wenige Monate später ließ der Maler verlauten:

„Ich weiß fast nichts, was ich in Berlin ausrichten könnte, das, was ich gern wollte, ist ein eingehendes Studium der japanischen Kunst in seinen Farben, aber wir haben keine Mittel für Ausgaben.“⁵⁶

Neben dem grafischen Aufbau der Kompositionen fühlte sich Nolde also ebenso vom Kolorit der ostasiatischen Kunst angesprochen. Die leuchtenden, ungebrochenen Farben der Farbholzschnitte, nach denen Nolde sich so sehr sehnte, hinterließen sicherlich einen großen Eindruck auf den Maler.

Zudem lassen mehrere Grafiken und Zeichnungen die Vermutung aufkommen, dass der Künstler formal von ostasiatischer Tuschmalerei angeregt wurde. Bislang fehlt für die These ein eindeutiger Beweis; hieraus kann jedoch nicht der Umkehrschluss gezogen werden, der Künstler hätte *keine* Berührungspunkte mit oder Interesse an der japanischen Malerei gehabt, bedenkt man ferner Noldes Affinität zum japanischen Farbholzschnitt. Mangels schriftlicher Quellen muss die Diskussion auf Grundlage einer Stilanalyse erfolgen.

⁵² Perzyński, Friedrich 1904.

⁵³ Zudem schenkte Emil Ada die Publikation „Die Körperformen der Japaner in Kunst und Leben“ von C. H. Stratz, Stuttgart 1902. Das Buch, welches Anthropologisches mit Kunsthistorischem miteinander zu verknüpfen suchte, wurde nachweislich auch von Emil Nolde selbst gelesen. Vgl. dazu: Emil Nolde an Ada Nolde, 19.09.1906, Alsen; Emil Nolde an Ada Nolde, 21.09.1906, Alsen; beide Briefe zitiert nach einer Übersetzung aus dem Dänischen, aus dem Archiv der Nolde Stiftung Seebüll.

⁵⁴ An dieser Stelle möchte ich herzlich Dr. Astrid Becker von der Nolde Stiftung Seebüll für ihren freundlichen Hinweis danken.

⁵⁵ Emil Nolde an Ada Nolde, 30.10.1905, Berlin, zitiert nach einer Übersetzung aus dem Dänischen, aus dem Archiv der Nolde Stiftung Seebüll.

⁵⁶ Emil Nolde an Ada Nolde, 11.02.1906, Braubach, zitiert nach einer Übersetzung aus dem Dänischen, aus dem Archiv der Nolde Stiftung Seebüll.

Zu den Arbeiten, die eine formale Nähe zu ostasiatischen Kunstäußerungen zeigen, gehört eine Reihe von grafischen Blättern, die im Hamburger Hafen entstanden, und eine Serie von Schlittschuhläufern aus dem Jahr 1908.

Bei Letzteren gab Nolde meisterlich die über das Eis gleitenden Läufer mit wenigen expressiven Linien wieder (Abb. 141). Ihre Körper wurden in Eile skizziert und auf das Wesentliche reduziert, jedoch nicht abstrahiert. Dynamik erhält die Komposition durch bewegte, diagonal verlaufende, unterbrochene und in unterschiedlicher Qualität ausgeführte Striche. Wie ein Band überziehen sie die obere Bildhälfte, während die untere Bildhälfte ausgespart wurde. Die auf diese Weise erzeugte Leere bildet einen integralen Bestandteil der Komposition, da sie als Raum aufgefasst zur Eisfläche der Schlittschuhfahrer wird.

Bei den Hafensichten arbeitete Nolde ebenso mit Vereinfachung, Kürzeln, Asymmetrie, Leere und Expressivität der Pinselführung (Abb. 142). Es sind Elemente, die in der Tuschkmalerei und der Kalligrafie zum Tragen kommen. Daher sah Karin Schick, die die Hamburg-Blätter untersuchte, aufgrund der kürzelhaften Bildsprache und der konzentrierten Linien bei gleichzeitiger Leere der Blätter eine stilistische Verwandtschaft zur asiatischen Kalligrafie.⁵⁷

Falls diesbezüglich eine direkte Verbindung bestand, so ist zu vermuten, dass die Werke weniger auf den der Tuschkmalerei zugrunde liegenden philosophischen Überlegungen basierten als vielmehr vom formalen Ausdruck angeregt wurden. Nolde nutzte etwa die suggestive Kraft des Betrachters dazu, Leere imaginativ weiter- beziehungsweise umzudenken. In der buddhistischen Zen-Malerei schafft Leere dagegen Raum zur Kontemplation und Meditation. Hier wird Leere – positiv konnotiert – als ein Zustand von höchster Vollkommenheit aufgefasst: Der leere Raum versinnbildlicht die mythische Erfahrung und das Ziel des Sich-selbst-Vergessens.

⁵⁷ Vgl. Schick, Katrin, in: Ausst.-Kat. Hamburg 2015, S. 31. Schick führte ihre Überlegungen jedoch nicht näher aus oder konkretisierte, ob Nolde Kontakt zur oder Kenntnisse von Kalligrafie hatte. Letztendlich lässt sich nicht zweifelsfrei feststellen, ob Nolde tatsächlich direkt Aspekte des japanischen Kunstausdrucks assimilierte. Wenn die Vermutung zutrifft, dann gehört Nolde zu den frühesten deutschsprachigen Künstlern, die sich auf die Kalligrafie beziehungsweise die Tuschkmalerei einließen. Paul Klee, Johannes Itten (1888–1967) und Willi Baumeister (1889–1955) erprobten die Technik erst seit den 1920er-Jahren. Diese Maler hatten neben der Kunst gleichsam „östliche“ Philosophien, wie den Zen-Buddhismus, studiert und nahmen die Erkenntnisse in ihre künstlerische Praxis auf. Johannes Itten war hierbei in seiner Funktion als Bauhauslehrer ein wichtiger Multiplikator.

Doch wie setzte Nolde die direkt in Japan entstandenen Reiseeindrücke bildnerisch und gestalterisch um? Lässt sich hier (auch) eine stilistische Orientierung an der ostasiatischen Kunst feststellen?

Zunächst fällt auf, dass Nolde einen heterogenen Malstil anwandte, abhängig vom Bildmotiv, von der Technik und von dem Grad der malerischen Ausführung. Dies kann an den in rascher Abfolge gemalten Schauspielerbildnisse festgemacht werden (Abb. 28, 80, 81).

Auf den psychologisierenden Eigenwert der intensiven Farben und die malerische Fokussierung auf die Bühnenakteure bei Vernachlässigung des Hintergrunds wurde bereits hingewiesen.⁵⁸ An dieser Stelle soll die Pinselführung genauer betrachtet werden. Mit einem breiten, spontan geführten Strich, mit schneller, bewegter Linie definierte Nolde die Konturen der Bühnenakteure. Selbst wenn der Pinsel wenig Farbe führte und eine spröde Linie hinterließ, wurde nicht nachgebessert, auch wenn die Linie unterbrochen und zu einer suchenden, tastenden Linie wurde. Durch die an- und abschwellige Konturlinie erzeugte Nolde Körperlichkeit, Volumen und Bewegungskraft. Auf diese Weise entstand eine ausdrucksstarke modellierte Linie, ihr Gebrauch steht gleichberechtigt neben der Farbe. Nolde selbst betonte, dass er den Pinselstrich, die Handschrift, gar gerne im Bild sah.⁵⁹

In der japanischen Malerei besitzt die Linienführung einen besonderen Stellenwert und vermag mehr auszudrücken als die Benennung von Konturen. Durch Kombination von biegsamem Pinsel, fließender Tusche und saugfähigem Papier kann der Maler zarte bis kraftvolle Pinselstriche in verschiedenen Grauabstufungen ausführen, wodurch Bewegung, Schwung, Textur und Farbe dargestellt werden. Zugleich offenbart sich der Charakter des Ausführenden, die Schule, in der er gelernt hat. Es entstehen fließende Linien aus einem Schwung heraus. Im Ideal schafft der Maler ohne Vorzeichnung aus dem Geiste heraus⁶⁰ – die Fertigkeit bedarf jahrelangen Trainings und basiert auf dem wiederholten Kopieren von Vorlagen und älteren Werken.⁶¹

Stilistisch reihen sich die besprochenen Blätter in eine Serie von Schauspieler-Aquarellen ein, die Nolde einige Jahr zuvor in den Theatern Berlins anfertigte, sodass

⁵⁸ Siehe dazu Kapitel 3.4.

⁵⁹ Vgl. Nolde, Emil 1957, S. 97.

⁶⁰ In der alltäglichen Praxis werden sehr wohl auch Vorzeichnungen angefertigt.

⁶¹ Das Kopieren besitzt in der japanischen Malerei bis in die Meiji-Zeit einen anderen Stellenwert als in der europäischen Kunsttradition. Durch getreues Kopieren wurde sichergestellt, dass der Stil des Meisters auf seine Schüler überging, was zu dem Erfolg der Schule beitrug. Zudem wollte man den vorbildhaften Meistern vergangener Tage huldigen. Individualität, Genie und stetige Innovation als höchstes Gut sind dagegen Konstrukte der europäischen Kunst seit der Renaissance.

die Bildnisse aus Japan keine Innovation für das Oeuvre des Malers markieren (Abb. 143). Nolde hatte seinen Stil in den Jahren des Suchens gefunden, dieser kam nun gefestigt und selbstsicher zur Anwendung.⁶²

In anderen Japanbildern scheint es, als ob Nolde sich die in seiner malerischen Ausdrucksweise angelegten japanischen Gestaltungscharakteristika vergegenwärtigte, wodurch das „Japanische“ deutlicher hervortrat.

Dazu gehört eine Rohrfederzeichnung (Abb. 144). Sie zeigt zwei sitzende, sich angeregt unterhaltende Japaner, festgehalten mit fließenden, ab- und anschwellenden Linien. Deutlich sichtbar wird jedes erneute Ansetzen der Feder, die von einem satten schwarzen Farbton bis zum lavierenden Grau auslaufende Farbe. Auf wenige Malzüge reduziert erfasste Nolde in dieser Zeichnung die Essenz der flüchtigen Momentaufnahme.

Ähnlich verhält es sich bei Noldes Dschunken-Bildern. Nicht mehr und nicht weniger als das Wesen der Dinge sollen die Blätter festhalten, so wie Nolde sie sah. Eine detailgetreue, naturalistische Wiedergabe war dafür nicht notwendig. Ihre suggestive Kraft entfalten die Arbeiten über den Ausdruck des Pinselstrichs und des Kolorits. Besonders dort, wo der Farbauftrag reduziert wurde, nähert sich die Darstellung der ostasiatischen Pinselführung an. So haben die mit wenigen, konzentriert-rhythmischen Linien umrissenen Dschunken, ihre im Wind aufgerichteten Segel teils verblüffende Analogien zu den *haiga*⁶³ eines Yamaoka Tesshû (1836–1888) (Abb. 145, 146). Und in Noldes monochromen Grafiken entstanden chiffreähnliche Zeichnungen, die eine formale Verwandtschaft zu expressiven kalligrafischen Handschriften aufweisen (Abb. 147).

Es ist besonders die vereinfachte, mit freiem, schwungvollem Pinsel ausgeführte japanische Malerei, welche Noldes Faktur entspricht. Zum Vergleich herangezogen werden kann ein Aquarell mit einer Landschaftsansicht Sesshû Tôyôs (1420–1506), der hier im abstrahierenden *hatsuboku*-Stil arbeitete (Abb. 148, 149): Gestalterisch schufen beide Maler mit wenigen expressiven Pinselhieben und tonalen Farbabstufungen.

Nolde fertigte die Zeichnungen nicht unähnlich der verinnerlichten Malweise japanischer Kunstschaffender an. Zwar skizzierte der Maler direkt vor Ort, doch konnte

⁶² Manfred Reuther beschrieb die Jahre vor der Südseereise als bedeutsame Zeit für Noldes Werk, da sie seinen Stil entscheidend prägte. Vgl. Reuther, Manfred, in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 2002, S. 22.

⁶³ Haiga sind kleine, mit Tusche ausgeführte Zeichnungen, die ein Haiku begleiten und zumeist Beobachtungen aus dem täglichen Leben illustrieren. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gelangten Haiga nach Europa, wo sie von Malern wie Toulouse de Lautrec rezeptiert wurden. Vgl. Yamada, Chisaburô, in: Ausst.-Kat. München 1972, S. 283 f.

er dabei auf seinen gesamten malerischen Erfahrungsschatz zurückgreifen, seine über Jahre hinweg angefertigten Hafensichten und Seestücke. So war er in der Lage, halb aus der Erinnerung heraus, die schnell vorbeiziehenden Boote mit wenigen Pinselzügen zu erfassen.⁶⁴

Neben der Anfertigung von eigenen Kunstwerken nahm Nolde auch die Gelegenheit wahr, Japans Kunst zu besehen und zu erwerben. Der Maler erwähnte Landschaftsmalereien und buddhistische Statuen, die das Ehepaar zusammen mit Karl With begutachtete. Die Nolde Stiftung Seebüll besitzt aus dem künstlerischem Nachlass heute noch fünf Nô- und Kyôgen-Masken, die Tuschzeichnung eines unbekanntem Malers, zehn Farbholzschnitte mit *bijin-ga*, unter anderem von Kitagawa Utamaro, Keisai Eisen und Utagawa Kunisada sowie die Porzellanfigur einer Geisha. Letztere diente als Vorlage für ein Stilleben-Ensemble,⁶⁵ welches Nolde 1913 malte, und musste somit schon vor der Reise in seinem Besitz gewesen sein, während die anderen Objekte vermutlich direkt in Japan erworben wurden.

Dennoch schrieb Nolde rückwirkend an die Öffentlichkeit gewandt:

„Die eigene japanische Kunst ist nicht bedeutend. Schöne Holzschnitte, schöne gewerbliche Arbeiten in Lack und Bronze machen sie, aber doch bleibt immer alles im Bereich des Geschmacklichen [...].“⁶⁶

Vielleicht waren ihm die Japaner auch „zu sehr Kulturvolk“⁶⁷; letztendlich war er in die Südsee aufgebrochen, um die ursprüngliche Kunst und die „primitiven“ Völker zu entdecken. An anderer Stelle sprach sich der Künstler gar gegen japanisch-europäische „Kulturenvermischung“ aus.⁶⁸ Diese Äußerung stammt aus den Jahren, in denen Nolde mit nationalsozialistischem Gedankengut sympathisierte und muss daher mit Vorsicht genossen werden.

Nach der Rückkehr verarbeitete Nolde die Eindrücke der Südseereise malerisch; Japanmotive entstanden hierbei, soweit bekannt, nicht. Auch gestalterisch erprobte er die japanischen Kompositionselemente nicht intensiver. Lediglich in einer Serie von

⁶⁴ Diese Fertigkeit wandte Nolde in den Jahren des Zweiten Weltkriegs bei der Entstehung der „Fantastischen Bilder“ an, als die Nationalsozialisten ihm das Malen verboten hatten. Die Arbeiten basierten allein auf Noldes Imagination und benötigten daher keine Vorlage.

⁶⁵ Emil Nolde, „Kuh, japanische Figur, Kopf“, 1913, Öl auf Leinwand, 73,5 x 89 cm, Aargauer KunsthauAarau, Abb. in: Ausst.-Kat. Hamburg 2012, S. 97.

⁶⁶ Nolde, Emil 1965, S. 39.

⁶⁷ Nolde, Emil 1965, S. 48.

⁶⁸ Nolde, Emil 1957, S. 182.

Tier-Bildnissen, die der Maler 1923/24 im Berliner Zoo anfertigte, wird der japanische Stil augenfälliger. In „Schwarzer Storch und Reiher“ erzeugte Nolde Räumlichkeit durch hintereinander gestaffelte Flächen, das Aquarell „Zwei rote Fische“ gestaltete er mit Leere und Asymmetrie (Abb. 150, 151).

Der kurze Abriss verdeutlicht, dass Nolde sich sehr wohl mit Aspekten der japanischen Kunst beschäftigt hatte, indes eindringlicher, als seine autobiografischen Bemerkungen vermuten lassen. Die Auseinandersetzung war zuweilen nicht unerheblich, während er sich zu anderen Zeiten deutlich davon distanzierte. Japans Kunst muss für Noldes Werk als ein Anknüpfungspunkt von vielen verstanden werden. Sie ist zeitweilig deutlich sichtbar, dominierte sein Gesamtwerk jedoch nicht. Nolde selbst äußerte einst, dass seine Kunst trotz aller Reisen im Grunde genommen tief mit dem Heimatboden verwurzelt sei.⁶⁹

4.2 Reisebilder im Kontext von Japonismus, Orientalmalerei und Exotismus

Im vorherigen Kapitel wurde gezeigt, dass die Reisemaler Japans Kunst auf unterschiedliche Art und Weise begegneten, rezipierten und für ihr eigenes künstlerisches Schaffen adaptierten. So schenkte Wilhelm Heine ihr keine Aufmerksamkeit und Franz Hohenberger, Karl Walser sowie Emil Nolde setzten sich temporär mit ihr auseinander. Für Emil Orliks künstlerisches Werk spielte das Studium der ostasiatischen Kunst eine bedeutende Rolle.

Doch können die Reisewerke letzterer Maler dadurch automatisch dem **Japonismus** zugeordnet werden? Reicht diesbezüglich eine phasenhafte Beschäftigung mit Japans Kunst?

Dazu sei die in der Einleitung herausgestellte Definition in Erinnerung gerufen, welche das Phänomen für diese Arbeit greifbarer machen sollte. Hierbei wurde festgestellt, dass der Japonismus ein heterogenes Feld markiert, abhängig von den verschiedenen Phasen, die er durchlaufen hat, der Region sowie dem individuellen Interessenschwerpunkt der Künstler. Dennoch konnten unterschiedliche Qualitäten innerhalb des Japonismus festgestellt werden: einerseits die unreflektierte Übernahme von exotischen Motiven und Gegenständen aus Japan und andererseits das Ausloten japanischer

⁶⁹ Vgl. Nolde, Emil 1927, S. 160.

Gestaltungselemente mitsamt deren Übersetzung ins eigene Werk. Damit kann von einem motivischen und einem stilistischen Japonismus gesprochen werden.

Naturgemäß operierten alle Reisemaler mit Motiven aus Japan, da sie die Basis der Bilder bilden. Als Wilhelm Heine seine Ostasienfahrten unternahm, hatte sich der Japonismus in Amerika und Europa noch nicht herausgebildet. Schon allein aus diesem Grund können seine Japanbilder nicht, ebenso wie die späteren, auf älteren Vorlagen basierenden Arbeiten, im Zusammenhang mit dem Japonismus gesehen werden.

Dagegen war die Faszination an Japan zu Zeiten von Hohenbergers Reise in Wien langsam spürbar, was sich zunächst durch dekorativ-modische Äußerungen zeigte. In den Reisebildern griff Hohenberger die in Europa als typisch japanisch verstandenen Motive – Geisha, Tempel und blühende Kirschbäume – auf. Auf diese Weise knüpfte der Maler an die europäische Japanmode an. Seine mit exotischen Darstellungen operierenden Bilder können mit dem motivischen Japonismus assoziiert werden, da auch das europäische Publikum Hohenbergers Arbeiten vor diesem Hintergrund rezipierte. Auch waren die Japanbilder im Auftrag Adolf Fischers entstanden, der sich offen gegen hybride Malstile aussprach.

Ähnliche Beobachtungen gelten für Karl Walsers Bildwerke. Dort, wo er das für europäische Augen außergewöhnliche Motiv einfügte und entsprechend inszenierte, wandte er sich dem motivischen Japonismus zu. Bei anderen Abbildungen, in denen Walser eine distanziertere und beschreibende Perspektive einnimmt, kann weniger in Kategorien des Japonismus gedacht werden.

Wie sieht es aber mit dem stilistischen Japonismus aus? In Ansätzen erprobte Walser japanische Gestaltungselemente, welche er vornehmlich bei europäischen Japonisten kennengelernt hatte. Nur wenige Arbeiten lassen eine Tendenz zur flächig-dekorativen Formensprache erkennen. Der Kunstkritiker Hans Rosenhagen war der Auffassung, dass Walser den „Fehler“ vermieden hätte, „Japan wie die japanischen Künstler zu sehen und wiederzugeben“.⁷⁰

Emil Noldes Japan-Oeuvre weist ebenfalls mehrere Facetten auf. So faszinierte ihn bei einigen Darstellungen das exotische Moment. Dazu gehört das Aquarell „Zwei Frauen“ (Abb. 36); hier fokussierte Nolde offensichtlich die im Kimono gekleideten Tempelbesucherinnen mitsamt der fremdartigen Architektur. Dagegen wurden die

⁷⁰ Hans Rosenhagen: Aus den Berliner Kunstsalons, in: Der Tag, 09.04.1909, Nr. 84, zitiert nach: Echte, Bernhard / Feilchenfeldt, Walter (Hg.) 2013, Bd. 2, S. 191.

Dschunken-Bilder derart reduziert, dass die charakteristische Bootsform oftmals nicht identifiziert werden kann, wodurch die Boote dem räumlichen Kontext entnommen wurden. Stattdessen trat die dynamisch-reduzierte Pinselführung in den Vordergrund. Mutmaßlich zeigte sich Nolde hierbei aufgeschlossen für Gestaltungsprinzipien ostasiatischer Tuschkmalerei. In diesem Fall kann die Werkgruppe mit ihrer profunderen Annäherung dem stilistischen Japonismus zugeordnet werden.

Emil Orlik war der Reisemaler, der am offenkundigsten Gebrauch von Japans Kunst machte und auf sein Werk übertrug. Das gilt besonders für seine Farbholzschnitte, wohingegen der Böhme sich beim künstlerischen Schaffen mit anderen Techniken von der japanischen Stilistik abwandte. So distanzieren sich letztere Arbeiten augenfällig vom stilistischen Japonismus, während die Farbholzschnitte dieser Begrifflichkeit zugeordnet werden können.

Dennoch sprach sich Orlik selbst gegen den Japonismus aus: Seine in Ostasien angefertigten Bilder seien so wenig japanisch in der Darstellungsart, berichtete der Maler aus Japan. Wenn er wieder in Europa zurückgekehrt sei, dann hoffte er wenigstens

„[...] in Bezug auf Geschmack ein wenig ‚gebildeter‘ [zu sein] denn je mehr man das Wesen des ‚Japonismus‘ verstehen lernt – und das kann man eigentlich nur im Lande selbst – um so mehr sieht man ‚das spezifisch japanische‘ aus den Kunstwerken heraus und ist wohl klug genug das nachzuahmen: den[n] die Folge wär, dass man seine gesunde Mannskraft verlieren würde und höchstens mit dem ‚neuen‘ nur ein ‚Zwitter‘ werden könnte. Hier im Lande selbst wirken jene europäischen Werke, die nach dem Princip, wie er sich räuspert und wie er spuckt⁷¹ geschaffen sind, zu mindest – komisch.“⁷²

In der zunächst paradox anmutenden Äußerung, bedenkt man Orliks Holzschnitte, wird die diskrepante Lage deutlich, in der sich der Böhme befand. Einerseits studierte Orlik Japans Kunst, andererseits sollten die Arbeiten seine Künstlerpersönlichkeit widerspiegeln. Authentizität war schließlich ein hohes Gut in der europäischen Kunst. Und tatsächlich kann aus den Grafiken, trotz japanischer Manier, Orliks Handschrift herausgelesen werden.

⁷¹ Mit diesem Ausspruch ist eine Person gemeint, die keine eigenen Qualitäten besitzt. Um sich einen eigenen Vorteil zu erschaffen, richtet sie sich nach einer vorbildhaften oder überlegenden Person, schmeichelt ihr, indem sie das Gehabe des Gegenüber nachahmt.

⁷² Emil Orlik an Max Lehrs, 13.09.1900, Nikkō, zitiert nach: Orlik, Emil [1981], S. 116.

Die Rekapitulation der Japanbilder macht deutlich, dass sie nicht per se dem Japonismus zugeordnet werden können. Zu bedenken gilt auch, dass die Reisemaler des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts die Codes des westlichen Japan-Bildes kannten, selbst wenn sie nicht zu den Japonisten im engeren Sinn gehörten. Die durch ihre Sozialisation verinnerlichten Zeichen dienten als Orientierungsmarker, als Möglichkeit, sich Japan bildnerisch zu nähern. Bewusst oder unbewusst wurden die Vorstellungsbilder, generiert durch Japanmode und Japonismus, für das eigene malerische Werk fruchtbar gemacht. So wirkte sich der Japonismus wenn nicht direkt, dann zumindest indirekt auf die Reisebilder aus. Die Darstellungen müssen daher zumindest in dem Beziehungsgeflecht des Japonismus betrachtet werden.

Eine weitere Beobachtung ist, dass sich die Maler eher von dem Motiv leiten ließen als von den für viele europäische Künstler so vorbildhaft gewordenen japanischen Kompositions- und Gestaltungsmitteln. Letztlich sollten dem heimatlichen Adressaten die neuen Eindrücke und Reiseimpressionen mitgeteilt werden. Dazu wurde auf den vertrauten, zumeist naturalistischen Malstil zurückgegriffen. Experimente und stilistische Annäherungen, die durch die Reise motiviert wurden, bilden die Ausnahme. Auch konnten Maler wie Franz Hohenberger, Karl Walser, oder Wilhelm Heine den Geschmack der Geldgeber nicht gänzlich ignorieren, wohingegen Emil Orlik und Emil Nolde freier im künstlerischen Werk waren.

Eine weitere Möglichkeit, sich den Reisebildern zu nähern, ist die **Orientalmalerei**, die über ein halbes Jahrhundert älter als der Japonismus ist und diesem in vielerlei Hinsicht den Weg ebnete. Es gilt zu fragen, ob die Gemälde, Grafiken und Zeichnungen japanreisender Künstler an diese Tradition anknüpften und sich dadurch der Narrative der Orientalmalerei bedienten.

Ausgelöst und wiederbelebt wurde das europäische Interesse am sogenannten Orient⁷³ vornehmlich durch die für Frankreich erfolgreich verlaufenden napoleonischen Ägyptenfeldzüge von 1798 bis 1801. Das Osmanische Reich stellte von nun an keine aktive Bedrohung mehr dar. In der Folgezeit wurde der Nahe Osten wissenschaftlich in seinen historischen Dimensionen erschlossen, gleichzeitig entstand das Konstrukt eines romantisierten, zwischen Sinnlichkeit und Brutalität changierenden Orientbildes. Bedient und verbreitet wurde diese Vorstellung von den Werken namhafter Künstler

⁷³ In geografischer Hinsicht verstanden Europäer unter dem Orient vorwiegend Länder des islamischen Einflussgebiets. Je nach politischer und gesellschaftlicher Ausgangssituation und Betrachterstandpunkt zählten auch Indien, China und Japan zum „Orient“.

wie Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867), Eugène Delacroix (1798–1863) und Jean-Léon Gérôme (1824–1904). Der Erfolg der Orientaler verleitete viele Künstler dazu, darunter auch Kunstschafter des deutschsprachigen Kulturkreises, die arabischen Länder selbst zu besuchen. Im Gegensatz zu Frankreich besaßen Österreich-Ungarn und Deutschland dort keine Kolonien, sodass die Orientalmalerei weniger Unterstützung in der Heimat fand und sich keine eigene Schule herausbildete.

In Nordafrika angekommen suchten die Künstler nach Abenteuern und neuen, exotischen Motiven für ihr malerisches Bildrepertoire. Zudem zeigten sie sich fasziniert von dem gleißenden Sonnenlicht, das die Farben in einer ungekannten Intensität widerspiegelte.

Erst in der Spätphase der Orientalmalerei interessierten sich einige Maler auch für die einheimische Kunst, die geometrische Zergliederung und die intensiven Farben, ausgelöst durch ihre Suche nach Überwindung der gegenständlichen Malerei.⁷⁴ Die „klassische“ Orientalmalerei war dagegen objektbezogen und wurde von konservativ-naturalistischen Malern praktiziert.⁷⁵ Dies ist ein Unterschied zum facettenreicheren Japonismus der späteren Zeit, dessen Genese eng mit dem Interesse an Aspekten ostasiatischer Gestaltungscharakteristika verwoben war und in der Folge tiefgreifender und nachhaltiger von europäischen Kunstschaftern rezipiert wurde. Daher war es für viele Maler des Japonismus, die im heimatlichen Atelier ihren stilistischen Überlegungen nachgingen und sich mit anderen japaninspirierten Malern austauschten, weniger bedeutsam, das Herkunftsland mit eigenen Augen zu sehen.

Reisten europäische Kunstschafter tatsächlich nach Japan, so wurden sie ebenso wie die Orientreisenden mit einem breiten Spektrum interessanter Bildmotive konfrontiert, welche es malerisch zu verarbeiten galt. Sieht man von bildkompositorischen und stilistischen Überlegungen ab und konzentriert sich allein auf das Sujet, also den Bildinhalt, so lassen sich durchaus bildstrategische Parallelen zwischen Orient- und Japanbildern aufzeigen.

⁷⁴ 1914 brachen Paul Klee (1879–1940), August Macke (1887–1914) und Louis Moilliet (1880–1962) zu ihrer vielfach rezipierten Tunesienreise auf, bei der die Künstler einen neuen künstlerischen Umgang mit Farbe, Form und Licht erprobten. Auch Henri Matisse (1869–1954) entwickelte auf seiner Marokko-Reise von 1911 neue künstlerische Ideen um die Liberation von der gegenstandsbezogenen Malerei vorantreiben.

⁷⁵ Abschätzig äußerte sich etwa Eugène Delacroix über die persische Malerei: „In diesen Zeichnungen gibt es weder Perspektive noch ein Gefühl für das, was Malerei wirklich ist...die Figuren sind immobil, die Posen wirken steif.“, Delacroix, Eugène: *Journal* (Hg.: A. Joubin), Paris, Plon, 1950, Bd. I, S. 348, zitiert nach: Beyme 2008, S. 111.

Dazu werden Linda Nochlins Forschungsergebnisse herangezogen; die Kunsthistorikerin hatte sich kritisch mit der französischen Orientalmalerei auseinandergesetzt und dabei mehrere markante Kriterien des Genres herausgearbeitet. In dem Essay „The Imaginary Orient“ verdeutlichte sie ihre Beobachtungen an Hand des Ölgemäldes der „Schlangenbeschwörer“ von Jean-Léon Gérôme (Abb. 152).⁷⁶ In diesem Bild präsentiert ein völlig unbekleideter jugendlicher Schlangenbeschwörer in Rückenfigur einer Gruppe von orientalischen Zuschauern die sich um seinen Arm windende Schlange, während ein alter Mann die Flöte dazu anstimmt.

Nochlin attestierte dem Gemälde Zeitlosigkeit, das bewusste Ausblenden von Elementen aus dem eigenen Kulturkreis sowie von allen Anzeichen der Moderne. Durch das Fehlen von Identifikationsfiguren grenze sich die Szene von dem Vertrauten und Eigenen ab. Dabei wirke die Darstellung realitätsnah, indem die dekorativen Fliesen im Bildhintergrund, inklusive Schäden und Ausbesserungen, detailliert wiedergegeben wurden. Für die Ausführung von architektonischen Details verwendete Gérôme, ähnlich wie Heine, fotografische Aufnahmen.

Dennoch stand für Nochlin, die im Sinne Saids Orientalismus-Begriff argumentierte, fest, dass der Maler nicht die Realität wiedergab, stattdessen konstruierte er sie. Der Maler lud die Szenerie mit seiner Fantasie auf, die Darstellung des entblößten Schlangenbeschwörers folgte ganz offensichtlich sexuell konnotierten Codes. In den aufgeführten Charakteristiken sah Nochlin den Beweis erbracht, dass „die Orientalen“ andersartig und rückwärtsgewandt dargestellt und damit der eigenen Kultur als unterlegen präsentiert wurden. Damit vergleichbare Bildstrategien können vor allem im Japan-Oeuvre der frühen Reisenden wiederentdeckt werden, denkt man etwa an „Ein öffentliches Bad in Simoda“ von Wilhelm Heine (Abb. 87) oder an Franz Hohenbergers blumenpflückende Geisha (Abb. 55). Von Hohenberger ist bekannt, dass ihm die Orientalmalerei vertraut war, da der Künstler sich bei dem österreichischen Orientalmaler Leopold Carl Müller sowie bei Gérôme in Paris ausbilden ließ.

MacKenzie kritisierte Nochlins einseitige Lesart der Orientdarstellungen. Die Bildwerke würden durchaus unterschiedliche Interpretationen anbieten, etwa eine Bewunderung für die reine, noch nicht von der Industrialisierung zersetzte Kultur.⁷⁷ Auch offerierten orientalische Motive die Möglichkeit, Bildvorstellungen abseits der

⁷⁶ Vgl. Nochlin, Linda 1989, S. 33–59.

⁷⁷ Vgl. MacKenzie, John M. 1996, S. 47 ff.

strengen westlichen Moralvorstellungen umzusetzen. Die erotisierten Abbildungen sollten demnach nicht zwangsläufig als Kritik an einer vermeintlich freizügigen und unmoralischen arabischen Gesellschaft interpretiert werden.⁷⁸

Bemerkenswert ist, dass sich die deutschsprachigen Orientalmaler weniger auf eindeutig erotisch konnotierte Bilder fixierten als ihre Kollegen aus Frankreich.⁷⁹ Stattdessen konzentrierten sie sich auf exotische Motive und Schauplätze, das Licht des Südens und verbanden dies mit einer dokumentarisch-beschreibenden Manier, auch wenn beide Aspekte in der Praxis schwerlich zu vereinbaren waren.⁸⁰

Doch auch die Kompositionen von Karl Walser, Emil Orlik und Emil Nolde negierten Spuren der eigenen Kultur und der Moderne zugunsten einer zeitlosen und fest mit seinen Traditionen verwurzelten Japanvorstellung. Wie im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt, wurde dadurch primär eine Glorifizierung von Alt-Japan heraufbeschworen statt einer von Noehlin in Bezug auf die Orientalmalerei prognostizierten Degradierung des bereisten Landes.⁸¹ Dennoch schwingt in den Japanbildern das Bewusstsein mit, dass die eigene Kultur der japanischen als überlegen angesehen wurde.⁸²

Letztendlich lassen sich sowohl aus den Bildern der Orient- als auch aus denen der Japanmaler ein Interesse für „das Andere“, Fremde, Exotische, Unverfälschte und Ursprüngliche herauslesen.

Daraus resultiert eine Verwandtschaft zwischen der Orientalmalerei und den untersuchten Japanbildern, auch wenn diese – mal mehr, mal weniger – mit ästhetischen Anregungen aus der japanischen Kunst angereichert wurden. Folglich stehen die Reisebilder aus Ostasien in der Tradition der Orientalmalerei, beziehungsweise setzen diese fort.

Nicht zu Unrecht schließt die Orientalismus-Debatte den Japan-Diskurs in ihre Betrachtung mit ein, wodurch Konstruktionen der Japanvorstellungen europäischer Rezipienten sichtbar gemacht werden.

Gemeinhin werden die untersuchten Kategorien Orientalmalerei und Japonismus wiederum als Spielarten des **Exotismus** gesehen.⁸³ In den folgenden Ausführungen wird der übergeordnete Begriff daher näher betrachtet und es wird nach dessen Verhältnis zu den Reiseimpressionen aus Japan gefragt.

⁷⁸ Ebenda, S. 64.

⁷⁹ Vgl. Rhein, Karin 2003, S. 192 ff.

⁸⁰ Siehe dazu: Ebenda, S. 184.

⁸¹ Dies gilt vornehmlich für die Japanbilder ab dem späten 19. Jahrhundert.

⁸² Siehe dazu Kapitel 3.2–3.6.

⁸³ Siehe etwa: Towle, Diane Marie 2013, S. 104 ff.

In der 21. Auflage des Brockhaus aus dem Jahr 2006 wurde der Exotismus definiert als eine

„[...] Einstellung, Grundhaltung, die sich durch eine im besonderen Maße positive Bewertung (Vorliebe) für das jeweils Fremde (zeitlich oder räumlich Entfernte) auszeichnet und diesem eine besondere Anziehungskraft zuschreibt.“⁸⁴

Auf einer analysierenden Ebene wird dazu angemerkt, dass der Exotismus dazu beitrug, Wissen über fremde Länder und Kulturen systematisch zu erweitern, jedoch wurde die Wahrnehmung dabei in bestimmter Weise festgelegt und emotional aufgeladen.⁸⁵

Klaus von Beyme, der den Exotismus in der europäischen Kunst untersuchte, konkretisierte diesbezüglich, dass wir es mit einer heterogenen Kategorie zu tun hätten, die zwei Seiten umfasst: Einerseits

„die positive Seite der Faszination durch das Fremde, die Verständnis und Sympathie weckte [und andererseits] die negative Seite der Vorurteile, des Eurozentrismus, des Imperialismus, des Rassismus und des Sexismus.“⁸⁶

Der Exotismus wurde aus postkolonialer Perspektive kritisch betrachtet. Hermann Pollig bescheinigte ihm eine Schein-Auseinandersetzung mit fernen Ländern, weil im Zentrum aller Begegnungen die Frage nach der eigenen Identifikation stehe, indem die persönlichen Wünsche, Sehnsüchte und Ängste auf die fremden Geografien projiziert würden. Daraus schloss er, der Exotismus stehe objektiven Erkenntnissen im Weg, da die Realität je nach Bedarf zurechtgebogen und appetitlich hergerichtet würde: „Streng genommen ist der Exotismus zwar eine äußerst genußreiche, aber auch inflationäre Art der interkulturellen Falschmünzerei.“⁸⁷ Friedrich Brie (1880–1948) merkte schon 1920 an, dass das Bild, welches sich der Exotist vom Altertum oder Orient mache, lediglich ein Wunschbild sei, welches er sich nach seinen Neigungen auserwählt und konstruiert hätte.⁸⁸ Thomas Pekar relativierte diese Ansichten und forderte dazu auf, Begriffe wie Exotismus oder auch Orientalismus nicht ausschließlich negativ als irrational und imperial zu verstehen. Stattdessen schlug er vor, vielmehr die Sprünge, Widersprüchlichkeiten, Leerstellen, Ungereimtheiten, Nicht-Einheitlichkeiten, Positivitäten und Negativitäten im Diskurs aufzudecken.⁸⁹

Interessant ist, dass Pekar, der den deutschsprachigen Japan-Diskurs analysierte, hierbei den Exotismus und Orientalismus, nicht aber den Japonismus in die Diskussion brachte.

⁸⁴ O. A., in: Brockhaus (Hg.) 2005/06, S. 646.

⁸⁵ Vgl. ebenda.

⁸⁶ Beyme, Klaus von 2008, S. 7.

⁸⁷ Pollig, Hermann, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1987, S. 25.

⁸⁸ Vgl. Brie, Friedrich 1920, S. 9.

⁸⁹ Vgl. Pekar, Thomas 2003, S. 30.

An dieser Stelle soll die anfängliche Aussage, der Japonismus sei eine Unterart des Exotismus, überdacht werden.

Siegfried Wichmann stellte sich gänzlich gegen die Behauptung, dass die Japanmode des 19. Jahrhunderts zu Beginn eine Art von Exotismus gewesen wäre. Seiner Meinung nach war die vorangegangene Chinamode von europäischen Künstlern bereits so stark assimiliert worden, dass es sich infolgedessen beim nachfolgenden Japonismus nicht mehr nur um eine zeitweilige Auseinandersetzung gehandelt hätte.⁹⁰

Überzeugender ist die heute gemein übliche Beobachtung, dass sich die euroamerikanischen Künstler Japan in der ersten Phase des Japonismus zunächst über die exotischen Motive näherten, während spätere Japonisten bei ihrer Suche nach neuen schöpferischen Prozessen die primär oberflächliche Begegnung überwandern, was auch am Beispiel von Orlik und Nolte gezeigt werden konnte.⁹¹

Daraus resultierend und grob vereinfacht gesagt kann der motivische Japonismus demnach eher dem Exotismus zugesprochen werden, wohingegen sich der stilistische Japonismus vom Exotismus distanziert.

Welche Werke dem Exotismus zugeordnet werden können und ob dieser nun positiv oder negativ gesehen wird, ist zudem von dem Produzenten sowie von den Bildkonsumenten abhängig.

Impressionen, Begegnungen und Motive, die den reisenden Künstlern bei ihrer Ankunft in Japan oder noch zuvor in ihrer Imagination vor Reiseantritt als gänzlich fremd und exotisch erschienen, unterlagen einem kontinuierlichen Verarbeitungsprozess, wurden abgeglichen und im Laufe der Reise zu etwas Bekanntem. Die Distanz wurde allmählich aufgebrochen, Fremdes in den Alltag integriert und zur Kategorie des Vertrauten. Auf diese Weise wandelte sich das Bewusstsein dafür, was als exotisch empfunden wurde. Je länger sich der Reisende in der Ferne aufhielt, je offener und toleranter er der neuen Kultur begegnete und sich mit dieser auseinandersetzte, desto eher konnte er den Exotismus überwinden. Dies bedeutete freilich nicht, dass sich der ausländische Reisende ganz von der Kategorie befreien konnte, da er bewusst das exotische Moment suchte. Wie gezeigt werden konnte, bilden die Reisebilder präferierte Darstellungen des Ungewöhnlichen und Unbekannten ab. Jedoch waren einige Szenerien und Motive für die Künstler selbst weniger „exotisch“, als dies zunächst den Anschein hat.

⁹⁰ Vgl. Wichmann, Siegfried 1980, S. 8 f.

⁹¹ Vgl. Mae, Michiko, in: Mae / Scherer (Hg.) 2013, S. 28 f.

Die Rezipienten der Reiseimpressionen, darunter Kunstkritiker, Ausstellungsbesucher, Armchair traveller, Freunde und Bekannte, sahen und beurteilten die Gemälde, Grafiken und Zeichnungen dagegen mit anderen Augen und mit anderem Vorwissen. Für sie besaßen die Darstellungen einen höheren Grad von Exotik. Der Exotismus ist also durchaus subjektiv und immer eine Frage des Betrachtungsstandpunkts. So empfanden die Japaner umgekehrt die euroamerikanischen Ausländer als sonderbar und exotisch. Abschließend sei noch darauf hingewiesen, dass die Reiseimpressionen bei der heutigen Betrachtung, auch wenn diese auf den ersten Blick scheinbar so vom Künstler angelegt wurden, nicht leichtfertig als „exotische Bilder“ und damit als uninteressant abgetan werden sollten. Vielmehr weisen die Darstellungen unterschiedliche Nuancen auf; dazu gehört etwa ein Interesse an ethnografischen Darstellungen und narrativen Schilderungen, die Projektion von eigenen Fantasien, die Visualisierung von Empfindungen sowie ein stilistisches Experimentieren mit Farbe, Form und Komposition.

4.3 Austauschprozesse

Wie hinreichend bekannt ist, resultierte der Japonismus aus Austauschprozessen: Euroamerikanische Kunstschaaffende sahen Objekte der japanischen Kunst und Kultur in heimatlichen Ausstellungen und Sammlungen, im Kunsthandel, kannten diese aus Kunstzeitschriften sowie Fachliteratur, tauschten ihre Entdeckungen aus und experimentierten mit den Bildgestaltungselementen aus Japan.

Gleichwohl waren die Austauschprozesse nicht eindimensional, sondern wechselseitig. Kulturen bilden keine in sich geschlossene Einheit, sondern wandeln sich im stetigen Dialog mit neuen Begegnungen. Im transkulturellen Prozess hatten Kunstwerke und Ideologien aus Europa daher ebenfalls eine Veränderung der japanischen Kunstszene bewirkt. So waren die künstlerischen Resultate des Japonismus wieder zurück nach Japan gelangt.⁹²

Der permanente Dialog zwischen den Kulturen stellt auch ein Moment der Künstlerreisen da. Hier kommt Mary L. Pratts Definition von der Kontaktzone zum Tragen, die sie als den Raum bezeichnete, wo verschiedene Kulturen zusammentreffen, aufeinanderstoßen und miteinander verhandeln.⁹³

⁹² Siehe dazu: Kapitel 1.4.

⁹³ Vgl. Pratt, Mary Louise 1992, S. 4.

Bislang wurde in der vorliegenden Arbeit danach gefragt, welche Auswirkungen die Konfrontation mit Japans Kunst und Kultur auf das künstlerische Schaffen der deutschsprachigen Maler hatte. Doch welche Spuren hinterließen die Reisenden selbst in der Ferne? Inspirierten ihre Begegnungen wiederum einheimische Protagonisten, wodurch der transkulturelle Dialog fortgesetzt wurde? Wo und in welcher Hinsicht war es den deutschsprachigen Reisenden überhaupt möglich, einen „bleibenden Eindruck“ zu hinterlassen?

Eine zufriedenstellende Beantwortung dieser Frage ist ein schwieriges Unterfangen – aus vielerlei Gründen. Problematisch ist hauptsächlich, dass viele Begegnungen nicht dokumentiert wurden und daher nicht nachvollzogen werden können. Zudem verlangt die Untersuchung eine umfangreiche Recherche in japanischen Archiven, welche nicht gewährleistet werden kann, da der Fokus der Arbeit ein anderer ist. Die benannten Umstände sollen jedoch nicht dazu führen, dass das Thema übergangen wird. Stattdessen wird der Versuch unternommen, mit dem zur Verfügung stehenden Quellenmaterial zu arbeiten.

Zunächst einmal muss betont werden, dass alle Expeditionsreisenden, Touristen und Globetrotter unbewusst zur Veränderung und damit zur Modernisierung Japans beitrugen, selbst wenn sie auf der Suche nach „Alt-Japan“ waren. Der stetige Ausbau der Infrastruktur sorgte für komfortables Reisen selbst in entlegene Gebiete. In westlich geprägten Hotels, Restaurants und Etablissements fanden die Gäste einen Ort der Ruhe und „Normalität“, bevor sie sich, emotional gestärkt, wieder in das Abenteuer Japan hineinbegaben. In den touristischen Destinationen lebten viele Menschen von den Reisenden und stellten sich auf die Ausländer ein. Mag der einzelne Reisende zwar selten sichtbare Spuren hinterlassen haben, in der Summe führte der Tourismus doch zu sichtbaren Veränderungen.

Am Beginn dieser rasanten Entwicklung stand die amerikanische Unternehmung Perrys. Als die Expeditionsteilnehmer und mit ihnen Wilhelm Heine japanisches Festland betraten, stießen sie auf großes Interesse, denn ein Großteil der Bevölkerung hatte bislang nur von den „Barbaren“ aus dem Ausland gehört, sie jedoch noch nie in der Realität gesehen.⁹⁴ Das geschichtsträchtige Ereignis wurde von japanischen Illustratoren

⁹⁴ Auch bei Heines zweitem Japanbesuch hatte sich die Neugier nicht gelegt: Der Expeditionsleiter Friedrich zu Eulenburg klagte, dass er beim Promenieren zu Fuß oder zu Pferd immer von 100 Neugierigen umstanden und dabei wie ein Wundertier angegafft wurde. Vgl. Eulenburg an Schleinitz,

festgehalten und per Holzschnitt verbreitet. Dabei wurde der Expeditionsmaler selbst zum Bildobjekt. Noch heute existiert eine Schriftrolle, in der ein unbekannter Maler Heine auf seinem dreifüßigen Malerschemel sitzend beim Skizzieren abbildete (Abb. 153). Bei derlei Darstellungen wird nur selten ein Kontakt zwischen den Malern entstanden sein, schon allein dadurch bedingt, dass viele der exotisch anmutenden Darstellungen nicht nach eigener Anschauung entstanden. Die Sprachbarriere sowie die permanente Bewachung durch die *yakunin* werden ihr Übriges dazu beigetragen haben, eine „Künstlerkonversation“ zu verhindern.

Heine selbst, der sich in seinen Reiseberichten sehr mitteilungsfreudig zeigte, berichtete jedenfalls von keiner derartigen Zusammenkunft. Jedoch erwähnt er an einigen Stellen, dass seine fotografischen Aufnahmen interessiert beobachtet wurden:

„Angelangt, ward das Zelt aufgeschlagen, und die Operationen begannen inmitten einer großen Volksmenge.“⁹⁵

Praktischerweise befand sich unter den Präsenten des amerikanischen Präsidenten an die japanischen Machthaber auch ein Daguerreotypie-Apparat. Durch den aktiven Gebrauch der sonderlichen Kamera trugen frühe Expeditionsfotografen wie Heine zur Bekanntmachung der Daguerreotypie bei, bevor das Medium seinen festen Platz in Yokohamas Fotostudios fand.

Franz Hohenberger hatte durch seinen Mentor Adolf Fischer und angesichts der Veränderungen im Land deutlich mehr Gelegenheit, sich mit japanischen Kunstschaffenden auszutauschen, als Heine. Zu dieser Zeit betrieb Japan schon seit drei Jahrzehnten eine den euroamerikanischen Nationen zugewandte Politik. Dennoch gelangten vor 1900 nur selten hochkarätige Kunstwerke aus Europa nach Japan. Noch seltener reisten renommierte Maler ins Land und mit ihnen die neusten Entwicklungen der europäischen Kunstzentren.

Daher erregte Hohenberger einige Aufmerksamkeit, als er in Japans Hauptstadt nahe der Kunsthochschule zeichnend gesichtet wurde:

„Während ich in Tokio am Uyenoteiche Lotusblumen malte (einige Zeitungen haben das wegen der grossen Hitze in der ich arbeitete, als Curiosität berichtet), verging kein Tag, wo ich nicht Besuch von jungen Malern und selbst Akademieprofessoren empfing.

06.11.1860, III HA II 5071, Geheimes Staatsarchiv, Preußischer Kulturbesitz, in: Dobson, Sebastian, in: Dobson / Saaler (Hg.) 2012b, S. 275.

⁹⁵ Heine, Wilhelm 1864, Bd. 1, S. 231.

Manche brachten ihre Arbeiten mit, es war viel Geschicktes, aber kein rechter Ernst darin.“⁹⁶

Hohenberger mag das Interesse der Japaner in besonderem Maße durch seine Arbeitsweise auf sich gelenkt haben. Er malte und skizzierte unter freiem Himmel, bei natürlichen Licht- und Schattenverhältnissen, statt im Atelier.⁹⁷ Zu Zeiten Hohenbergers Reise war die neue Praxis der Pleinair-Malerei in Japan noch nicht etabliert und wurde vornehmlich von Malern betrieben, die in europäischen Akademien ausgebildet zurück in ihre Heimat gekehrt waren. Unter ihnen befand sich Kuroda Seiki. 1893 hatte er die künstlerische Praxis der Freiluftmalerei aus Paris mit nach Japan gebracht. 1896 gründete Kuroda die *Hakuba-kai* (Gesellschaft des weißen Rosses) und 1897 wurde er als Lehrer an die Tōkyōter Kunsthochschule berufen, von wo aus er die impressionistische Malweise in Japan bekannter machte.

Hohenberger sah Kurodas Kunst in der 4. Nationalen Industrieausstellung in Kyōto und wurde dabei Zeuge der Kontroverse um die lebensgroße Aktdarstellung, die der Japaner in der Ausstellung präsentierte. Dabei handelte es sich um das Ölgemälde „Morgentoilette“, welches die Rückenfigur einer unbedeckten europäischen Dame beim Frisieren vor einem Spiegel wiedergab (Abb. 154). Schockiert zeigten sich Publikum und Kunstkritiker von der unverblühten, detailliert ausgeführten Nacktheit, welche in eine intime, private Sphäre verortet wurde, keine Distanz zuließ und überdies Spielraum für erotische Interpretationen bot. Wurden derlei Gemälde in den Pariser Salons kommentarlos ausgestellt, so stellten Aktdarstellungen in den japanischen Ausstellungshäusern ein Novum dar. Visualisierungen unbedeckter Körper kannte man in Japan von den erotischen *shunga*, die sexuelle Sitten und Gebräuche schilderten und fernab von künstlerischen Äußerungen gesehen wurden, während die europäische Malerei den idealisierten Akt schon seit vielen Jahrhunderten in allegorischen und mythologischen Szenen wiedergab und damit auf eine lange Tradition zurückblicken konnte.⁹⁸ Japanische Kritiker verordneten die „Morgentoilette“ in die Pornografie, während Kuroda sein Bild mit der Aussage verteidigte, dass er dem internationalen Ästhetik-Standard gerecht werden wollte.⁹⁹

⁹⁶ Hohenberger, Franz, in: Ver Sacrum 1900, S. 49.

⁹⁷ Seine ausgearbeiteten Ölgemälde entstammten zumeist einer Kombination von Freiluft- und Ateliermalerei.

⁹⁸ Siehe dazu: Croissant, Doris, in: Ehmcke (Hg.) 2008; Tseng, Alice Y., in: The Art Bulletin 2008; Volk, Alicia 2010, S. 55 ff.

⁹⁹ Vgl. Volk, Alicia, in: Ausst.-Kat. Honolulu 2004b, S. 121.

Ausführlich beschrieb Hohenberger das Ereignis und die Empörung um das Gemälde, welches er als „das beste Stücke der Abtheilung [sic]“ titulierte, während es seiner Meinung nach um die meisten anderen Gemälde der Kunstabteilung „aber traurig bestellt“ war.¹⁰⁰ In den Schilderungen wird deutlich, dass der Österreicher gut über die aktuellen Geschehnisse informiert war, was er vermutlich Fischer zu verdanken hatte. Der Kunstsammler pflegte persönlichen Kontakt zu Kuroda, wodurch Hohenberger Bekanntschaft mit dem japanischen Maler gemacht haben dürfte.¹⁰¹ Vielleicht waren die Maler einander bereits in Paris begegnet, wo sich beide zwischen 1891 und 1893 zu Studienzwecken aufhielten.

Während unbekannt bleibt, in welchem Verhältnis die Maler zueinander standen, wissen wir, dass Fischer nach der Reise sowohl im Dialog mit Kuroda als auch in Kontakt mit weiteren japanischen Avantgardisten stand.¹⁰² Beispielsweise fertigte Wada Eisaku, ein Vertreter der *yōga*-Maler (1874–1959), für Fischers Publikation „Wandlungen im Kunstleben Japans“ den Buchschmuck an und unterstützte den Kunstsammler als Übersetzer.¹⁰³

Neben dem persönlichen Austausch versorgte Fischer die Sezessionisten mit europäischen Magazinen.

„Mit fieberhafter Neugier verfolgten sie moderne illustrierte Zeitschriften, Monographien, Kataloge von Kunstausstellungen, die ich bei mir hatte, und sie fanden, dass der sogenannte ‚neue‘ Stil nichts anderes wäre als ihr guter alter japanischer mit zuweilen nur ganz unwesentlichen Veränderungen.“¹⁰⁴

Zeitschriften waren für die Weiterentwicklung von Ideen und zur Überprüfung des eigenen künstlerischen Standpunkts eine wichtige Informationsquelle, denn hier wurden die neuen Kunstrichtungen besprochen. Allerdings waren die Abbildungen in der Regel in schwarz-weiß und nicht immer in adäquater Druckqualität. Zu den populärsten Magazinen, die in Japan selbst produziert wurden, gehörten die Zeitschriften *Taiyō* (1895–1928), *Myōjō* (1900–1908), *Hōsun* (1907–1911) und *Shirakaba* (1910–1923).

Hōsun entstand nach dem Vorbild der deutschen *Jugend*-Zeitschrift; ihre Mitglieder gründeten den Künstlerkreis *Pan no kai*, der zu einem bedeutenden Künstler-Treffpunkt wurde. Der Zirkel zeigte sich aufgeschlossen für Besucher aus dem Ausland und nahm

¹⁰⁰ Hohenberger, Franz, in: *Ver Sacrum* 1900, S. 49 f.

¹⁰¹ „Zu Kuroda [sic], dem Haupt der Secessionisten, dem geistig weitaus Hochstehendsten und Erfahrensten, trat ich schon während meines zweiten Aufenthalts in Japan 1895 auf der Nationalausstellung in Kyoto in nähere Beziehungen.“ Fischer, Adolf 1900b, S. 33.

¹⁰² Siehe dazu: Fischer, Adolf 1900b.

¹⁰³ Vgl. Schlombs, Adele 2009, S. 12.

¹⁰⁴ Fischer, Adolf 1900b, S. 34.

den jungen deutschen Maler Fritz Rumpf in seine Reihen auf. Der japanbegeisterte Rumpf hatte sich 1907 freiwillig zum einjährigen Militärdienst in Tsingtau (China) gemeldet, um anschließend mit seinen Japanisch-Sprachkenntnissen eine Anstellung in Japan zu finden. In dieser Zeit studierte er bei dem *Pan no kai* Mitglied Igami Bonkotsu (1875–1933) die Holzschnittkunst. Fritz Rumpf verlieh der Gruppe ein kosmopolitisches Äußeres: „Für sie, die sich auf der Suche nach Exotik befanden, war Fritz Rumpf ein willkommener Gast, der wie auf Bestellung aufgetaucht war.“¹⁰⁵ Trotz Rumpfs Bemühungen konnte er in Japan nicht Fuß fassen, sodass er nach Deutschland zurückkehren musste. Ab 1910 studierte der Heimkehrer bei Emil Orlik an der Königlichen Kunstschule, wo Lehrer und Schüler sich sicherlich über ihre Japan-Erlebnisse austauschten.

Seinerzeit hatte auch Emil Orlik Kontakte zu japanischen Künstlern und Sammlern, allen voran Kanô Tomonobu, bei dem der Böhme das Führen des Pinsels studierte. Über den Kanô-Maler machte er in Japan die Bekanntschaft mit der amerikanischen Künstlerin Helen Hyde, die gleichsam Schülerin Tomonobus war. Durch Orliks Anregungen und praktische Hilfestellungen entdeckte Hyde den Farbholzschnitt für sich und praktizierte ihn erfolgreich.¹⁰⁶ Nicht zu vergessen ist auch Orliks persönlicher Kontakt zu Ernest Fenollosa und Baron Kanda Naibu.¹⁰⁷

Kuwabara zeigte in ihrer ausführlichen Orlik-Studie auf, wie verschiedene japanische Kanäle auf den Böhmen aufmerksam machten.¹⁰⁸ Dazu gehörten die Zeitschriften *Taiyô*, *Myôjô* und *Shirakaba*.

In der Oktoberausgabe des *Myôjô* wurden vier Exlibris Orliks abgebildet, die der Künstler aus Europa mitgebracht hatte.¹⁰⁹ Exlibris und ihr Gebrauch als Bucheigentumsmarke waren in Japan bis dahin kaum bekannt und erlebten ihre Blütezeit erst Jahre später. Orliks Exlibris, die am Beginn der Geschichte dieses Genres

¹⁰⁵ Noda Utaro: *Nihon tanbi-ha no tanjo*, Tôkyô 1951, S. 104 f., zitiert nach: Pörtner, Peter, in: Walravens (Hg.) 1989, S. 30. Pörtner resümierte in seiner Untersuchung über Fritz Rumpf und seiner Beziehung zum *Pan no kai*, dass die Gruppe Rumpf in ihrer Gemeinschaft als exotisches Original und Musterbohemien akzeptierten, jedoch vermochte er nicht einzuschätzen, in welchem Maß der 21-jährige Maler einen prägenden Eindruck hinterlassen konnte. Vgl. ebenda, S. 41.

¹⁰⁶ Vgl. Meech, Julia, in: Meech / Weisberg (Hg.) 1990, S. 114.

¹⁰⁷ Siehe Kapitel 2.4.

¹⁰⁸ Vgl. Kuwabara, Setsuko 1987, S. 121 ff.

¹⁰⁹ *Myôjô*, 7, Tôkyô 1900.

stehen, regten, laut Kuwabara, die japanischen Grafiker zur Etablierung der neuen Kunstform an.¹¹⁰

In einer späteren Ausgabe des *Myôjô* wurde Orliks Werk im Zusammenhang mit der Ausstellung des Künstlervereins *Hakuba-kai* wohlwollend besprochen. Hier waren mehrere Grafiken des Reisemalers ausgestellt.¹¹¹ Die Schau wurde am 20. September 1900 im Tôkyôter Ueno-Park ausgerichtet und war für etwa einen Monat zusehen. Welche Werke konkret präsentiert wurden, ist leider nicht mehr festzustellen, jedoch handelte es sich um kleinformatige Pastelle, Radierungen, Lithografien und Holzschnitte, die Orlik wohl zum Teil aus Europa mitgebracht hatte.¹¹² Die Augustausgabe der Zeitschrift *Myôjô* besprach zwei Farblithografien Orliks eingehender.¹¹³

Über die Ausstellung des *Hakuba-kai* berichtete auch das Magazin *Taiyô*.¹¹⁴ Auf den europäischen Künstler aufmerksam geworden interviewte ein Journalist der Zeitschrift Orlik am Abend vor seiner Rückreise. In dem Artikel lobte der Autor Orliks unverkennbares Talent im Zeichnen sowie sein handwerkliches Geschick. Er hob positiv hervor, dass Orlik selbst lithografierte, radierte und die Holzplatte schnitt, also nicht wie in Japan üblich die Zeichnung in das druckgrafische Medium übertragen ließ, wodurch der Geist des Künstlers in dem Blatt weiterleben könnte.¹¹⁵ Das Genre des *sôsaku-hanga*, bei dem ein Künstler die Zeichnung anfertigte, die Platte schnitt und druckte entstand erst Jahre später. 1904 publizierte der *Myôjô* unter dem Editor Ishii Hakutei (1882–1958) einen der ersten Drucke dieser Herstellungspraxis. Meldungen wie die über Orliks Arbeitsweise könnten japanische Künstler zu neuen Praktiken angeregt haben.

Es spricht einiges dafür, dass der Maler und Grafiker Ishii Hakutei von Orliks Werk angeregt wurde. Als junger Mann hatte er die *Hakuba-kai* Ausstellung gesehen. Erwähnenswert erschien ihm, dass Orlik in der Druckerei Koshiba selbst auf den

¹¹⁰ Vgl. Kuwabara, Setsuko 1987, S. 122.

¹¹¹ *Myôjô*, 8, Tôkyô 1900.

¹¹² Vgl. Kuwabara, Setsuko 1987, S. 129.

¹¹³ *Myôjô*, 14, Tôkyô 1901. Dabei handelte es sich um die Lithografien „Nihon-bashi“, Bl.1 der Mappe *Aus Japan* und „Zimmerleute“, Bl. 5 aus selbiger Mappe. Beide Grafiken wurden in der Druckerei Koshiba gedruckt.

¹¹⁴ *Taiyô*, 7, Tôkyô 1901, S. 143.

¹¹⁵ Nach Kuwabara, Setsuko 1987, S. 129.

Lithografie-Stein gezeichnet hatte.¹¹⁶ Später sollte er ein großer Förderer des *sōsaku-hanga* werden.

1910 begann Ishii mit der unvollendeten Serie „Tōkyō jūnikei“. Die neun Farbholzschnitte zeigen im Kimono gewandete Frauen, angelehnt an die Tradition der *bijin-ga*. Hinter den Protagonistinnen wurde in der rechten oberen Bildhälfte jeweils eine Kartusche mit einer Stadtansicht von Tōkyō angeordnet. Dabei bilden die *bijin*, die schönen Frauen, einen spannungsvollen Kontrast zu den modernen Stadtansichten des Hintergrundes. Es ist ein Darstellungsmodus, der bei europäischen Reisemalern so nicht vorzufinden wäre.¹¹⁷

Bemerkenswert ist die Grafik „Nihonbashi“ der Serie. Ishiis Frauendarstellung weist eine große Ähnlichkeit zu Orliks Farbholzschnitt „Japanerin vor einem Wandschirm“ auf, bezüglich der Körperhaltung, ihrer Haartracht und der Art und Weise, wie die junge Frau ihre Hände unter den langen Kimonoärmeln verbirgt (Abb. 155, 156). Auch der reduzierte Hintergrund, welcher nur einen Stellschirm beziehungsweise eine Kartusche aufweist, spricht für sich. Möglich ist, dass Orlik den Farbholzschnitt in der bereits erwähnten Ausstellung präsentiert hatte, der dort von Ishii gesehen und für sein Werk fruchtbar gemacht wurde.

Von Oda Kazuma (1882–1956) weiß man dagegen sicher, dass er künstlerisch auf Orlik reagierte, da Oda sich selbst dazu äußerte. Er hatte Orliks Grafiken in der Druckerei Koshiba gesehen, für die er seit 1903 als Lithograf arbeitete.¹¹⁸ Die Werkstatt Koshiba, bei der Orlik zwölf seiner in Tōkyō hergestellten Lithografien drucken ließ, war ein wichtiger Multiplikator seiner Kunst.

Ein Jahrzehnt nach Orliks Reise wurde erneut über den Böhmen berichtet, diesmal im *Shirakaba*. In dem ersten Bericht konnte der Leser drei im Holzschnitt ausgeführte Porträts sehen und wurde über Orliks Biografie informiert. Der Autor führte aus, dass sich Orlik künstlerisch auf die japanische Kunst und insbesondere auf den japanischen Farbholzschnitt einließ, sich für längere Zeit in Japan aufhielt und durch seine Teilnahme an der Ausstellung im *Hakuba-kai* sowie der Erwähnung in Magazinen bekannt sein müsste. Zudem wurde Orlik als ein vielseitiger, geschickter und kluger

¹¹⁶ Heibon-sha (Hg.) *Sekai-bijutsu-zenshū*, Bekkan 7, Seiyō-hanga, Tōkyō 1901, S. 143, nach: Kuwabara, Setsuko 1987, S. 129.

¹¹⁷ Die Holzschnittserie zeigt, dass Ishii Hakutei sein Land auf eine andere Art und Weise rezipierte und präsentierte, als die Reisemaler mit ihren pittoresquen, an Alt-Japan orientierten Darstellungen. Die Moderne war für ihn zu einem festen Bestandteil Japans geworden. Sie gehörte ebenso wie alte Strukturen und Traditionen aus der Vor-Meiji-Zeit zum Stadtbild Tōkyōs und wurden von Ishii nicht negiert.

¹¹⁸ Vgl. Kuwabara, Setsuko 1987, S. 137.

Künstler vorgestellt, auch wenn er keiner der großen Künstler sei, der den Leuten imponiere.¹¹⁹

Die dargestellten Ausführungen machen deutlich, dass der Böhme durch seine direkten und indirekten Begegnungen Spuren im Land hinterlassen hatte. Für Kunstinteressierte, die sich mit den Möglichkeiten der Druckgrafik auseinandersetzten, war Orlik kein Unbekannter mehr. Zudem knüpften einige Künstler an Orliks Arbeiten an.

Der Name Emil Orlik geriet in Japan jedoch schnell in Vergessenheit und erscheint im Kanon der Kunstgeschichte nicht als einer der stilprägenden europäischen Künstler. In Japan, sowie in Deutschland auch, veränderte sich die Kunstlandschaft rasant. Die neue Kunst erreichte Japan speziell um 1910 durch heimkommende Künstler: Sie informierten über die Fauve, die Futuristen, Kubisten und Expressionisten.¹²⁰ Orliks Kunst erschien in diesem Kontext unzeitgemäß und wenig inspirierend.

Im März 1914 veranstaltete das Hibiya-Kunstmuseum in Tôkyô eine vielbeachtete Holzschnitt-Ausstellung.¹²¹ Erstmals wurden Originalwerke der neuesten europäischen Kunsttendenzen vorgestellt, die selbst in den Ursprungsländern noch auf Ablehnung und Unverständnis stießen.¹²² Dazu gehörten Arbeiten von *Den Blauen Reitern*, der *Brücke*, den Futuristen und Kubisten. Wie Fuji Hisae darlegte, erreichte die Schau zwar nicht die breite Masse, wurde aber von der jungen japanischen Künstlergeneration interessiert verfolgt.¹²³

Soweit bekannt, befanden sich unter den ausgestellten Werken keine Arbeiten von Emil Nolde, auch wenn der Maler eine Zeitlang *Brücke*-Mitglied war und mit Karl Schmidt-Rottluff gemeinsam den Holzschnitt erprobt hatte. Noldes Holzschnitte aus dieser Schaffensperiode weisen eine stilistische Verwandtschaft zu den Grafiken der *Brücke*-Künstler auf und damit zu den in der Tôkyôter Schau präsentierten Arbeiten.¹²⁴

¹¹⁹ Shirakaba, 1, 7, Tôkyô 1910; Shirakaba, 2, 6, Tôkyô 1911, nach: Kuwabara, Setsuko 1987, S. 124 f.

¹²⁰ Vgl. Volk, Alicia 2010, 35 f.

¹²¹ Herwarth Walden (1878–1941) war der Initiator der Ausstellung. 1910 hatte er die Zeitschrift *Der Sturm* und 1912 die gleichnamige Galerie gegründet, in der er die neuen Kunstströmungen vorstellte und langfristig zu deren Etablierung beitrug. 1913 fand in der Galerie *Der Erst Deutsche Herbstsalon* statt. Viele der Werke waren ein Jahr später in Tôkyô zu sehen, durch Waldens Kontakt zu Yamada Kôsaku (1886–1965) und Saitô Kazô (1887–1955), deren Bekanntschaft er in Deutschland gemacht hatte. Bei ihrer Heimkehr führten Yamada und Saitô die Grafiken mit sich und organisierten kurze Zeit später die benannte Sturm-Ausstellung.

¹²² Walden 1913 in einer Vorrede zum *Ersten Deutschen Herbstsalon*: „Ich bin sicher, daß der unkünstlerische Teil des Publikums über diese Ausstellung und über mich lachen wird. Und ein guter Teil des Publikums auch, das sich ohne Berechtigung für künstlerisch hält.“ Herwarth Walden: „Erster Deutscher Herbstsalon“, Berlin 1913, zitiert nach: Mülhaupt, Freya (Hg.) 1991, S. 51.

¹²³ Vgl. Fuji, Hisae, in: Brenn (Hg.) 1997, S. 150.

¹²⁴ Siehe dazu Abbildungen in: Arnold, Alice Laura, in: Ausst.-Kat. Berlin 2006a.

Die Grafik-Ausstellung fand nur wenige Monate, nachdem Nolde Japan verlassen hatte, statt. Es ist reizvoll, sich vorzustellen, welchen Eindruck Nolde im Land hinterlassen hätte, wenn er wie Orlik an einer Ausstellung teilgenommen oder Kontakt zu anderen Künstlern geknüpft hätte. Ein Interesse an Noldes Kunst hätte, wie der Erfolg der Sturm-Ausstellung zeigt, sicherlich bestanden. Zumal Kritiker wie Kosugi Misei (1881–1964) und Fujishima Takeji (1867–1943) auf die Bedeutung des *Rhythmus* verwiesen, der eine Brücke zwischen zeitgenössischer europäischer und japanischer Malerei schlug¹²⁵ und auch ein zentrales Moment in Noldes Schaffen darstellt.

Es ist nicht bekannt und kaum denkbar, dass Nolde während seiner kurzen Japanreise in den Dialog mit anderen Kunstschaffenden getreten war. Emil Nolde und seine Frau durchreisten das Land als Touristen und interessierten sich vornehmlich für das alte Japan, sodass sie jenseits der touristischen Pfade keine Spuren im Land hinterließen.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch für Karl Walser anführen. Der Schweizer hatte mutmaßlich keine Berührungspunkte zu Malern der *yōga*-Schule oder anderen Kunstschaffenden. Vielmehr konzentrierte er sich auf Alt-Japan, die Darbietungen der Unterhalterinnen und Theateraufführungen. Austauschprozesse lassen sich vornehmlich mit Personen seines unmittelbaren Umfelds eruieren, dazu gehörte beispielsweise der Kontakt zu dem Wirt „Nao-san“. Seine Korrespondenzen berichten von einem freundschaftlichen Verhältnis zwischen dem Maler und dem Gastwirt.¹²⁶

Um einen bleibenden Eindruck jenseits der flüchtigen Begegnung im Zielreiseland zu hinterlassen, mussten gleich mehrere Hürden überwunden werden. Dazu gehörten die Sprachbarriere, die Zeit, das gegenseitige Interesse, klare Absichten, die richtigen Kontakte, welche wiederum neue Bekanntschaften bedingten, sowie ein gewisses Zufallsmoment, zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein. So war der Dialog zwischen den Reisenden und den Einheimischen zumeist leise und fand im Kleinen statt. Er hatte aber, wie am Beispiel Orliks gezeigt werden konnte, durchaus das Potenzial, sich zu entfalten und Annäherungen, transkulturelle Verflechtungen und Austauschprozesse zu initiieren.

¹²⁵ Volk, Alicia, in: Ausst.-Kat. Honolulu 2004a, S. 45.

¹²⁶ Siehe dazu: Nao an Karl Walser, 1908, Robert Walser-Archiv, Bern, Nao_Araki_Kyoto 1908_RW_E_04-B_02-ARA.

5. Nach der Rückkehr – Rezeption und Wirkung

5.1 Japanbilder im Spiegel zeitgenössischer Kritiken

Der Kontakt zur Öffentlichkeit, die Präsentation von Arbeitsergebnissen und die Kommunikation mit dem Publikum sind essenzielle Bestandteile des Arbeitslebens von Kunstschaffenden. So gelangten die Werke der japanreisenden Künstler, nachdem sie in ihre Heimat zurückgekehrt waren, über verschiedene Kanäle in den öffentlichen Raum, wo sie kommentiert, kritisiert oder ignoriert wurden.

Mit den Werken erreichten auch die Japanvorstellungen der Reisemaler Europa. Autorisiert von Publikationen, Kunstaustellungen und Vorträgen und umgeben von der Aura der Authentizität wurden sie zum Teil des europäischen Japan-Diskurses. Vor diesem Hintergrund soll geprüft werden, welche Reaktionen die Japanbilder in der öffentlichen Wahrnehmung auslösten.

Einerseits stellten die Reisewerke individuelle künstlerische Resultate dar, andererseits mussten sie vor Dritten bestehen. Für Wilhelm Heine als Expeditionsmaler sowie Franz Hohenberger und Karl Walser als Buchillustratoren bedeutete dies, dass ein Teil ihrer Werke explizit für die öffentliche Präsentation angelegt worden war. Emil Orlik und Emil Nolde hatten mehr gestalterischen Spielraum, wie, wann und ob ihre Arbeiten in die Öffentlichkeit gelangten.

Der Adressatenkreis, an den die Japanwerke gerichtet wurden, war aus dem deutschsprachigen Kulturraum. Die Rezipienten waren also ähnlich sozialisiert wie die Reisemaler, was eine gemeinsame Kommunikationsbasis schuf. Zudem orientierten sich die Maler mal mehr und mal weniger, bewusst oder auch unbewusst an den Bedürfnissen des Marktes. Dabei wandelten sich im Laufe der Zeit die Anforderungen des Publikums an die Reisebilder. Auch waren die Erwartungen abhängig vom individuellen Rezipienten sowie von der Präsentationsform und dem Medium.

Die frühen Japanabbildungen wurden vornehmlich vor dem Hintergrund des Wissensgewinns gesehen, was mit dem großen Nachholbedarf bei der Erforschung und bildlichen Erschließung des Landes erklärt werden kann. Die entstandenen Bilder dienten als Informationsquelle und waren daher detailliert und naturalistisch in ihrer Beschaffenheit.

Schon bald mehrten sich die Kenntnisse über das Land; damit verbunden änderte sich der Bildcharakter der Illustrationen. Der informative Gehalt trat in den Hintergrund. Zudem sorgte die Fotografie für große Konkurrenz. Fotografische Ansichten von Japan verbreiteten sich rasch dank verbesserter Reproduktionsmöglichkeiten.

Diese Entwicklungen führten zu dem interessanten Phänomen, dass Japan einerseits aufgrund des zunehmenden Wissens und einer Diskussion auf fachlicher Ebene entmystifiziert, andererseits durch die Kritik an der eigenen, als moralisch unvollkommen empfundenen Gesellschaft, den Wunsch nach einfacheren, naturverbundenen Lebensstrukturen oder aber das Begehren nach einem Ausbruch aus dem öden Alltag als „Land der aufgehenden Sonne“ zum Gegenentwurf und sehnsuchtsvollen Ort stilisiert wurde.

In der Konsequenz sollten die Japanbilder nicht nur über Geografie, Kultur, Sitten und Gebräuche berichten, sondern auch die Imagination anregen. Aus diesem Grund verdrängten und ersetzten fotografische Darstellungen auch nicht die gemalten Japanimpressionen. Die von Künstlerhand ausgeführten Bildwerke konnten sich aufgrund ihrer ästhetisch-sinnlichen Qualitäten von den fotografischen Aufnahmen abheben, selbst wenn diese in Studios künstlerisch inszeniert und handkoloriert worden waren.

Dennoch wurde das dokumentarische Moment nicht ganz aus den gemalten Bildern verbannt. Denn gleichzeitig wurde Authentizität von den Reisebildern verlangt, an der das Publikum teilnehmen konnte, um auf diese Weise eine Verbindung zu der fremden Welt aufzunehmen.

Praktischerweise hatten die Reisemaler für den heimischen Betrachter Japan beim Akt des Visualisierens bereits aufgearbeitet und so verständlicher gemacht, indem die Impressionen in eine vertraute Darstellungsform übersetzt wurden.

Die Wahl des Mediums hatte wiederum einen entscheidenden Anteil daran, wie die für die Öffentlichkeit bestimmten Darstellungen wahrgenommen wurden. Ein Ölgemälde wurde anders rezipiert als eine Grafik. Gleichwohl bestand ein Unterschied, ob die entsprechenden Bilder zur Buchillustration dienten oder in einer Ausstellung präsentiert wurden. Dementsprechend unterscheiden sich Heines Expeditionsansichten grundlegend von Noldes Dschunken-Bildern und wurden auch vom Publikum anders kontextualisiert.

Der Öffentlichkeit bekannt war Wilhelm Heine primär durch seine Reiseberichte. Die Texte waren in Büchern und mehreren Zeitungsartikeln publiziert worden. Hier konnte Heine seine Japanillustrationen integrieren. Die Abbildungen dienten zur besseren Veranschaulichung des Textes und waren für Heine mehr als eine bloße Dekoration. Der Maler hatte viel Zeit mit deren Anfertigung verbracht, daher erläuterte er oft, wo und unter welchen Umständen die Darstellungen entstanden waren.

Aufgrund der eingeschränkten Reproduktionsmöglichkeiten von Bildern – was Drucker Mitte des 19. Jahrhunderts noch vor große Herausforderungen stellte – waren illustrierte Reiseberichte wie der Heines keine Selbstverständlichkeit; Bebilderung stellte ein erwähnenswertes Merkmal dar:

Im *Deutschen Museum* von 1856 war zu lesen, dass die Reiseliteratur wieder um ein interessantes und wertvolles Werk, nämlich die „Reise um die Erde“¹, bereichert worden sei: „Mit fünf vom Verfasser nach der Natur aufgenommenen Ansichten in Tondruck ausgeführt in Holzschnitt von Eduard Kretschmar (Leipzig, Costenoble).“² Drei Jahre darauf rezensierte selbige Zeitschrift den dritten Band von „Die Expeditionen in die Seen von China, Japan und Ochotsk“³: Der Leser, so der Autor, könne sich an den lebhaften Schilderungen ebenso wie an den mannigfaltigen Bildern ergötzen. Auch hier wurde darauf hingewiesen, dass die Ansichten nach der Natur gezeichnet worden waren.⁴

Heine trat also als Augenzeuge in Erscheinung, was seine Abbildungen verifizierte und glaubhaft machte. Selbiges galt für Heines Verschriftlichungen. Neben den visuellen Darstellungen konnte Heine die Leserschaft mit seinem frischen, lebendigen und eingängigen Schreibstil überzeugen. Er nahm den Leser mit auf Reisen und berichtete von Absonderlichkeiten und von Episoden aus dem Leben eines Expeditionsmalers. Ein Rezensent bemerkte, dass sich in Heines Berichten „[...]Belehrung und Unterhaltung, novellistische Schilderungen und wissenschaftliche Untersuchungen in bunter Reihenfolge ab[wechselten]“⁵. An anderer Stelle wurde der wissenschaftliche Mehrwert der Texte jedoch angezweifelt. Laut Viktor Hantzsch (1868–1910) beanspruchte die

¹ Heine, Wilhelm 1856, Bd. 1.

² O. A., in: *Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* 1856, S. 167.

³ Heine, Wilhelm 1858/59, Bd. 3.

⁴ O. A., in: *Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* 1859, S. 821.

⁵ Ebenda. Auch ein Kritiker von den *Blättern für literarische Unterhaltung*, der Heines Buch ausführlich auf sechs Seiten besprach, begründete die Anziehungskraft des Werkes damit, dass seine Schilderung „in ursprünglicher Fassung“ und damit „frisch“ geblieben seien. Vgl. O. A., in: *Blätter für literarische Unterhaltung* 1864, S. 45.

Publikation „Japan und seine Bewohner“⁶ keinen wissenschaftlichen Wert und sei stattdessen eine populäre und nicht immer einwandfreie Darstellung der Geschichte Japans und seiner Beziehungen zum „Westen“.⁷

Nichtsdestotrotz hatten der Erfolg des ersten Japanberichts und die Tatsache, dass Heine Mitglied der legendären Perry-Expedition gewesen war, zu zwei weiteren Auflagen der „Reise um die Erde“ in französischer und niederländischer Sprache geführt. „Die freundliche Aufnahme, die meine ‚Reise um die Erde‘ beim Publikum gefunden [...]“ ermutigte Heine zu weiteren Veröffentlichungen.⁸

Heines bedeutendster Kritiker war ohne Zweifel Alexander von Humboldt. Im Prolog zu „Reise um die Erde“ publizierte der Autor ein Antwortschreiben, welches Humboldt ihm zugesandt hatte. Hieraus erfährt der Leser, dass Humboldt Heines „schöne malerische Darstellungen“ ausgestellt hatte und sowohl von „unserem großen Meister Rauch“ als auch von dem König selbst gesehen wurden.⁹ Letzterer sei darüber erfreut, dass

„es zuerst einem Künstler aus unserem Vaterlande gelungen ist, die individuellen Züge der Natur an den lange verschlossenen Küsten des japanischen Reiches sinnig aufzufassen.“¹⁰

Humboldt lobte den landschaftlichen Charakter der Blätter sowie die Darstellung der Gesichtszüge und riet Heine dazu, seinen Stil in primitiver Einfachheit beizubehalten. Der Publikation sagte Humboldt voraus, dass sie gewiss lebhaftes Interesse erwecken würde.¹¹

Leider kann nicht eruiert werden, wo die Bilder ausgestellt wurden und um welche Arbeiten es sich dabei handelte. Möglich ist, dass Heines Japandarstellungen im Rahmen eines Gesellschaftsabends im Hause Ignaz von Olfers (1794–1861), dem Generaldirektor der *Königlichen Museen zu Berlin* und engen Vertrauten Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861), präsentiert wurden. In solchen illustren Runden, an denen Humboldt und der Maler Wilhelm Schirmer (1802–1866) teilnahmen, zeigte man sich auch Ferdinand Bellermanns (1814–1889) Reiseskizzen von Venezuela.¹²

⁶ Heine, Wilhelm 1860.

⁷ Vgl. Hantzsch, Viktor, in: Bayerische Akademie der Wissenschaften / Historische Kommission (Hg.) 1905, S. 139.

⁸ Heine, Wilhelm 1858/59, Bd.1, Vorrede.

⁹ Der Klassizist Christian Daniel Rauch (1777–1857) war einer der bedeutsamsten Bildhauer seiner Zeit und stand zu Humboldt in einem freundschaftlichem Verhältnis.

¹⁰ „Herrn von Humboldt’s Antwortschreiben an Wilhelm Heine“, Berlin, 06.01.1856, Alexander von Humboldt, in: Heine, Wilhelm 1856, Bd. 1, Vorrede.

¹¹ Ebenda.

¹² Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2009, S. 31.

Friedrich Wilhelm IV. schätzte die Südamerikabilder der deutschen Reisemaler und erwarb sie auf Anraten Humboldts für das Kupferstichkabinett. Von Wilhelm Heine befinden sich heute keine Arbeiten in der königlichen Sammlung. So hatte Humboldt Heines Bilder zwar lobend erwähnt, sich scheinbar jedoch nicht für deren Erwerb eingesetzt. Stattdessen besitzt die Sammlung Japanimpressionen von Eduard Hildebrandt (1817–1868). Dabei handelt es sich um eine Serie von farbigen Chromolithografien nach Aquarellen, die Hildebrandt auf seiner Weltreise zwischen 1861 und 1862 angefertigt hatte.¹³

Als problematisch muss allgemein angesehen werden, dass Heines Darstellungen nicht im Original, sondern primär durch Reproduktionen bekannt wurden. Durch die Übertragung der Gemälde und Zeichnungen in Holzschnitte, Tondrucke oder aber später bei dem Foliowerk in kontrastreiche Lichtbilder, büßten die Arbeiten an Farbe, künstlerischer Qualität, Atmosphäre und Frische ein. Das war für Heine insofern vertretbar, als die Bilder als ethnologische Illustrationsstücke gesehen wurden und nicht primär als Kunst zum Selbstzweck.

So bot er der *Königlich Ethnographischen Sammlung* Münchens, heute das *Museum Fünf Kontinente*, die 50 Ölgemälde zum Kauf an, welche für das Foliowerk angefertigt worden waren, denn „dazu giebt [sic] es wohl keinem [sic] passenderen Platz als Ihr Museum[,] wo nächst Leyden Holland die reichste japanische Sammlung sich befindet.“¹⁴ Trotz Heines Bemühen kam es nicht zum Ankauf, da die Gemälde keine bedeutsame Ergänzung der Sammlung darstellten. Erst nach Heines Tod gelangte ein Teil der Malereien als Schenkung ins Museum.¹⁵

Drei Gemälde aus selbiger Serie wurden 1883, zwei Jahre vor Heines Tod, in Münchens Dritter Internationaler Kunstausstellung ausgestellt.¹⁶ Sie wurden unter der Rubrik der amerikanischen Maler präsentiert, obgleich die Arbeiten von Albrecht L. Schuster nach Heines Anweisungen gemalt worden waren. Die Bilder wurden kaum beachtet,

¹³ Finanziell unterstützt von Friedrich Wilhelm IV. und ideell von Alexander von Humboldt unternahm Hildebrandt zahlreiche Reisen u. a. nach Brasilien, Nordamerika, Indien, China und Japan. Die dabei entstandenen Darstellungen prägten Hildebrandts Werk; herausstechend sind seine Landschaftsbilder mit außergewöhnlichen Licht- und Schatteneffekten.

¹⁴ Brief von Wilhelm Heine an Moritz Wagner, 25.06.1875, Dresden, zitiert nach: Richtsfeld, Bruno J., in: *Münchener Beiträge zur Völkerkunde* 2009, S. 215.

¹⁵ Dem Museum wurden 41 Gemälde, ein Panorama-Bild von Edo sowie eine Ausgabe des Folianten vermacht. Vgl. Richtsfeld, Bruno J., in: *Münchener Beiträge zur Völkerkunde* 2009, S. 213.

¹⁶ Dabei handelte es sich um folgende Ölgemälde: „Ermordung des Suke-Yasu“, „Flucht des Angiro“ und „Niederlage der Tataren“ von A. L. Schuster.

sicherlich auch, da sie in monochromer Grau-in-grau-Malerei ausgeführt und wenig einfallsreich komponiert worden waren.¹⁷

Auch wenn Heine seine Karriere als Maler begann, so trat er im deutschsprachigen Raum doch vor allem als Schriftsteller auf. Seine künstlerische Ausbildung wusste er geschickt mit der neuen Tätigkeit zu verbinden. Die daraus resultierenden Darstellungen dienten sowohl der Belehrung als auch der Unterhaltung und wurden vom Publikum als ebensolche rezipiert.

Auch Hohenbergers Zeichnungen zu „Bilder aus Japan“ haben das Moment der Belehrung, fungierten aber vielmehr zur Unterhaltung und Illustration des Textes. Die Darstellungen veranschaulichten Fischers Japanbericht und machten die Erzählungen dadurch plastischer und lebhafter. Wichtig war, dass die Bilder individuell angefertigt worden waren, denn „allgemeine“ Ansichten von Japan kannten die Leser bereits aus anderen Publikationen. Dazu schrieb der Rezensent G. Bondi:

„Zweimal hat der Verfasser längeren Aufenthalt in Japan genommen, das zweite mal in Begleitung des Wiener Malers Franz Hohenberger, der dabei reizende Aufnahmen von Landschaften, Bauten und Menschen veranstaltete und sie für die Illustration dieses Buches zur Verfügung stellte. [...] alle frisch aus dem Leben geschöpft, eigener Anschauung, eigenem Erlebnis entstammend.“¹⁸

Selbst wenn Hohenbergers Illustrationen den Anschein erweckten, dass sie allein auf eigener Anschauung beruhten, so basierten sie doch zum Großteil auf Souvenir-Fotografien.¹⁹ Durch die Übertragung der Lichtbilder in ein anderes Medium, die Umarbeitung von Details und das Wissen der Rezipienten, dass Hohenberger ja selbst in Japan gewesen war, wurden die Darstellungen als „frisch aus dem Leben“ erkannt.

Anders als Hohenbergers Buchillustrationen gehen die Tänzerinnen- und Geisha-Darstellungen, die Karl Walser 14 Jahre später zu „Sassa yo Yassa“ schuf, kein unmittelbares Verhältnis zum geschriebenen Text ein. Vielmehr unterstreichen sie die impressionistischen Ausführungen Kellermanns. Es ist, als ob die kleinen, lieblichen Skizzen an die Fantasie des Betrachters appellieren wollten, indem sie stereotype Vorstellungen repetieren. „Der Betrachter liebt nicht das Neue und Andere, sondern er liebt die Erwartungserfüllung“, meinte dazu Ute Schaffers.²⁰

¹⁷ Siehe dazu: Richtsfeld, Bruno J., in: Münchner Beiträge zur Völkerkunde 2009, S. 235.

¹⁸ Bondi, G., in: Blätter für literarische Unterhaltung 1898.

¹⁹ Siehe dazu Kapitel 3.1.

²⁰ Schaffers, Uta 2006, S. 120.

Das Moment der „Belehrung“ trat also, wie festgestellt wurde, im Laufe der Zeit langsam in den Hintergrund, je mehr Interessierte aus dem deutschsprachigen Kulturraum glaubten, Japan zu kennen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Bemerkung eines Ausstellungsrezensenten aus dem *Berliner Tag- und Handelsblatt*. Durch die Vermittlung von Adolf Fischer waren im Mai 1896 etwa 60 Japanbilder Hohenbergers in der Berliner Kunsthandlung *Eduard Schulte* für drei Wochen zu sehen. Besagter Kritiker betonte, dass Hohenbergers Bilder „[...] besonders das Interesse der Ethnographen erregen“²¹. Die Arbeiten wurden hier (noch) ausdrücklich im Zusammenhang mit Volkskunde gesehen, obwohl sie in der renommierten Galerie von Schulte gleichzeitig neben Arbeiten von Camille Corot (1796–1875) und Joseph Sattler (1867–1931) präsentiert wurden. Ihre Werke hingen in den benachbarten Räumen.

Fischer und Hohenberger selbst begegneten den Japanbildern ganz pragmatisch und verwendeten diese gar zur Bebilderung von Vorträgen, wie aus einer Korrespondenz zwischen Hohenberger und Josef Engelhart hervorgeht:

„Herr Fischer wurde von einer gelehrten Gesellschaft gebeten, über Japan vorzutragen, wobei der leichter transportable Theil [sic] unserer japanischen Bilder hergezeigt wurde. Wir haben für solche Fälle schon unseren eigenen Handwagen, hinter welchem ich als Geschäftsführer einhergehe. – Später werden wir auch Musik haben! Der erste Erfolg, letzten Freitag, war durchschlagend und das in einer Gesellschaft, wo sich außer mir kein Einziger befand, der nicht mindestens Professor oder Geheimrath [sic] war.“²²

Die Kunstwerke dienten auch hier zum besseren Verständnis und gaben dem gesprochenen Wort mehr Ausdruck und Lebendigkeit. Über die Bilder fand also eine Kommunikation mit dem Publikum statt, sie machten Sachverhalte augenfälliger und nachvollziehbarer.

1900 veranstaltete die *Wiener Secession* ihre VI. Ausstellung, bei der Fischers Japansammlung in den Fokus gerückt wurde.²³ Dazu zeigte man im Saal III. 25 Japanansichten von Franz Hohenberger.

²¹ O. A., in: *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* 28.05.1896.

²² Franz Hohenberger an Josef Engelhart, 26.05.1896, Berlin, Wienbibliothek, Nachlass Engelhart, ZPH 701/4/1, zitiert nach: Pantzer, Peter, in: *Ostasiatische Zeitschrift* 2009, S. 59.

²³ Die VI. Wiener Secessions-Ausstellung fand vom 20.01.–15.02.1900 statt. Sie präsentierte Arbeiten aus der Kunst und dem Kunsthandwerk, darunter Farbholzschnitte, Schwertzierarten, Bronzen, Stoffe, Lackarbeiten, Masken, Vasen und Keramiken. Von Hohenberger waren Pastelle, Aquarelle, Gouachen u. a. zusehen.

Richard Muther (1860–1909) kritisierte das Ausstellungskonzept der Schau, das zu antiquarisch sei, da es zu viele Objekte in Manier einer „toten Gelehrsamkeit“ ausstelle. Stattdessen hätte er sich ein anderes Szenarium vorstellen können:

„Zunächst hätte man das Ganze als ein ‚Stimmungsbild aus Japan‘ gestalten können. Franz Hohenbergers japanische Werke hätten die Oeuvrature [sic] gebildet und beim Eintritt in den Hauptsaal hätte es sein müssen, als sei man plötzlich von der Wienzeile nach Kioto versetzt.“²⁴

Hohenbergers Reisebilder wurden von Muther als eine Art Schnittstelle zwischen „Orient“ und „Okzident“ gesehen, zwischen den „toten“ Objekten und dem an europäische Kunst gewöhnten Ausstellungsbesucher. Ferner riet er an, die Fantasie des Betrachters anzuregen.

Auch das *Neue Wiener Tagblatt* war der Auffassung, Hohenbergers Bilder könnten eine Vermittlerfunktion erfüllen. Sie seien:

„[...] ganz ausgezeichnete Schilderungen, die uns Japan zeigen, wie ein Europäer es sieht. An Loti's Schilderungen erinnern der ‚Uyeno-Teich zur Zeit der Lotosblüte [sic]‘, der ‚Theehausgarten [sic] in Kyoto zur Zeit der Irisblüte [sic]‘, die ‚Blühenden Kirschbäume‘. Träumerische Stimmung liegt über den Bildern, die uns Tempelhaine zeigen: die Bilder sind dabei von unbeschreiblichem coloristischen Reiz. Sie bilden zugleich [sic] einen charakteristischen Diapason für den europäischen Beurteiler der japanischen Malerei.“²⁵

Es zeigt sich, dass Hohenbergers Japanbilder gleich mehrere Funktionen hatten, abhängig vom Kontext ihrer Präsentation. Adolf Fischer diente ein Teil der Gemälde, wenn diese gerade nicht im Gebrauch waren, als Dekoration für seine Berliner Wohnung; er schätzte die Werke demnach auch künstlerisch.²⁶

Allerdings betrachteten Zeitgenossen Hohenbergers Kunstwerke nicht im Zusammenhang mit dem stilistischen Japonismus, also dem Ausloten japanischer Gestaltungselemente. Dabei sahen die Ausstellungsmacher gerade darin das Potenzial der Japan-Schau. Im Ausstellungskatalog formulierte der Arbeitsausschuss, dass die Künstler sich derzeit auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen nach der Kunst Japans umsahen. Sie hätten deren Mittel richtig erfasst und bereits erste Schritte nach vorne

²⁴ Richard Muther: Die japanische Ausstellung der Secession und Kritiken, 1. Bd., Wien 1900, S. 41 ff., zitiert nach: Ausst.-Kat. Wien 1990.

²⁵ St., in: Neues Wiener Tagblatt 21.01.1900.

²⁶ Mehrere der noch erhaltenen Bildrahmen weisen eine stilistische Übereinstimmung zu dem aufwendigen Interieur von Fischers Berliner Wohnung am Nollendorfplatz auf, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass Hohenbergers Werke Teil der Innenarchitektur waren. Siehe dazu: Wada Eisaku, „Nollendorfeum“, 1899, Aquarell, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Abb. in: Pantzer, Peter, in: Ostasiatische Zeitschrift 2009, S. 61.

gemacht.²⁷ Hermann Bahr konkretisierte, er erhoffe sich von der Präsentation Anregungen für Maler und Kunsthandwerker.²⁸ In der Tat zeigten die kommenden Secessions-Ausstellungen und die Zeitschrift *Ver Sacrum* vermehrt künstlerische Resultate von japaninspirierten Jugendstilkünstlern. Der neue Stil wurde immer populärer und die Verbindung zu Japan klar aufgezeigt.

So wurden die nachfolgenden Reisebilder auch im Hinblick auf die neuen künstlerischen Entwicklungen betrachtet. Besonders bei Orliks Arbeiten prüften die Kunstkritiker, wie sich sein Japanstudium stilistisch bemerkbar gemacht hatte. „Ethnografisches“ wurde unwichtiger.

Gelegenheiten zur Rezension gab es mehrere, da Orliks Japanbilder auf einer regelrechten Ausstellungstournee vorgestellt wurden.²⁹ Auch Karl Walsers Werke wurden in verschiedenen Städten präsentiert.³⁰ Beide Maler bekamen die Gelegenheit in Cassirers Kunstsalon auszustellen, was zum Vergleich anregte.

Gemeinhin reagierten die Kritiker positiv, teils überschwänglich auf die Bilder. Orlik berichtete über die Eröffnung bei Cassirer:

„Die Begeisterung über meine Ausstellung: meine Gestern abend bei Cassirer eröffnete Ausstellung des *Malers* Orlik, ist so groß, dass mir sogar Rodin eben telegraphisch obige Skizze für ein Denkmal übersandt hat.[...]. Es war mir eine grosse Freude, dass eine Anzahl Leute, deren Urtheil und *Werke* ich *hoch* schätze ihre unverhohlene Freude an den Arbeiten hatten. das andere: Presse etc. ist doch nur klim-bim.“³¹

Der *Deutsche Reichsanzeiger* bezeichnete Orlik gar als den „böhmischen Japaner“ und bescheinigte dem Maler einen ausgesuchten Geschmack und eine „unglaubliche Anpassungsfähigkeit an die Formen- und Farbensprache Ost-Asiens“.³²

Und Julius Leisching (1865–1933), Direktor des *Mährischen Gewerbemuseums*, in dem Orliks Werk mehrmals ausgestellt wurde, urteilte, der Böhme sei „binnen Jahresfrist zum Japaner geworden“. Und das sei nicht anders zu erwarten, da er immer jeweils das

²⁷ Vgl. Arbeitsausschuss, o. A., in: Ausst.-Kat. Wien 1900, Einführung.

²⁸ Vgl. Bahr, Hermann 1900, S. 222.

²⁹ 20.04.–20.10.1901 Internationale Kunstausstellung Dresden; 28.11.–27.12.1901 Kunstsalon Cassirer, Berlin; 11.01.–25.01.1902 Kunstsalon Emil Richter, Dresden; 03.02.1902 (Eröffnung) Mährisches Kunstmuseum, Brünn; 08.03.1902 (Eröffnung) Kunstsalon Pisko, Wien; 02.–03.1902 XIII. Ausstellung der Wiener Secession; 04.–06.1902 XIV. Ausstellung der Wiener Secession; 03.1902 k. k. Österreichisches Museum, Wien; 23.03.–12.04.1907 Kunstsalon Cassirer, Berlin.

³⁰ 28.03.–Ende April 1909 Kunstsalon Cassirer, Berlin; 16.09.–10.10.1909 Züricher Kunstgesellschaft; 1909 Moderne Galerie Marie Held, Frankfurt; 16.07.–09.10.1910 Sonderbundaussstellung, Düsseldorf.

³¹ Emil Orlik an Max Lehrs, 28.11.1901, Berlin, zitiert nach: Orlik, Emil [1981], S. 124.

³² *Deutscher Reichsanzeiger*, 11.12.1901, Nr. 293, zitiert nach: Echte, Bernhard / Feilchenfeldt, Walter (Hg.) 2011, Bd. 1, S. 56.

werden würde, was er rückhaltlos und mit tiefster Überzeugung erstrebte. Konkreter ausgedrückt bedeutet dies, dass Orlik in Japan „Stil“ gefunden hätte. So habe er seine Farbpalette aufgehellt und die Darstellungen vereinfacht. Durch die Japanreise sei Orliks künstlerisches Vorgehen mit einer größeren „inneren Ruhe und Sicherheit“ ausgestattet, aber im Grunde genommen wäre Orlik bodenständig geblieben.³³

Für den Kunstkritiker Fritz Stahl (1864–1928) waren die Japanwerke

„[...] wohl das Interessanteste und Beste, was er gemacht hat. [...] In den hier ausgestellten Studien steht der Künstler völlig frei, als Europäer, den japanischen Motiven gegenüber und wetteifert mit den Künstlern des Landes nur in Feinheit, Schlichtheit und Geschmack. [...] überall wird man gefesselt und freut sich nicht wie sonst bei exotischen Bildern an den fremdartigen Motiven, sondern an der intimen Schilderung, an der Kunst des Meisters, der diesen Motiven ihre eigensten Reize abzulauschen verstand.“³⁴

Das Interesse an Orliks Japanbildern war noch Jahre nach der Ostasienreise nicht abgeklungen. 1907 war er mit mehreren Arbeiten erneut in Cassirers Galerie vertreten. Während einige Kritiker weiterhin den starken, aber auch geglückten „Einfluss“ des „japanischen Stils“ in seinen Grafiken bemerkten,³⁵ kamen kritische Stimmen auf, die Orliks Eklektizismus verurteilten:

„Der Künstler ist ein Kultureklektiker, der sich dem Japonismus mit Haut und Haaren verschrieben, und zwar nicht so, daß er aus dem Geist dieser Kunst schaffte, [...] vielmehr, indem er einmal direkt japanischen Motiven mit japanischen Mitteln nachgeht, dann japanische Motive auf mehr eigene Art zu fassen sucht, ferner heimische japonisiert und schließlich solche impressionistisch gibt.“³⁶

Die *Freisinnige Zeitung* resümierte

„Orlik ist einer von denen, die alles machen, Biedermeierei und Japonismus, Dekoratives und Realistisches [...] alles gleich banal, gleich unerlebt [...].“³⁷

Der Japonismus und die Japanmode waren im deutschsprachigen Raum zur Zeit der Jahrhundertwende weit verbreitet. Vor allem in der Jugendstil-Grafik wurden die Anregungen aus Japan verarbeitet. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen stellten

³³ Vgl. Leisching, Julius, in: Die graphischen Künste 1902.

³⁴ Stahl, Fritz, in: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung 11.12.1901.

³⁵ Vgl. H. Vollmar: Aus dem Berliner Kunstleben, Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 04.04.1907, Nr. 78, in: Echte, Bernhard / Feilchenfeldt, Walter (Hg.) 2013, Bd. 1, S. 416.

³⁶ Rudolf Klein: Bildende Kunst. Orlik, Stern, Sozialistische Monatshefte, Nr. 7, Juli 1907, S. 582 f., zitiert nach: Ebenda, S. 423.

³⁷ Paul Landau: Aus dem Berliner Kunstleben, Freisinnige Zeitung, 18.04.1907, Nr. 92, zitiert nach: Ebenda, S. 419 f.

Orliks stilistische Auseinandersetzungen um 1907 also schon keine neue Spielart mehr dar und wurden offenbar kritischer beurteilt.

Zwei Jahre später wurden Walsers Japanreisebilder in der Öffentlichkeit präsentiert.

Max Osborn (1870–1946) berichtete über das Ereignis:

„Was diesen Notizen und Studien ihren Reiz und Wert gibt, ist, daß sie den Fehler vermeiden, den europäische Japanbesucher der Malerzunft so oft begehen: sich nun selbst in rascher Metamorphose in waschechte Söhne Nippons zu verwandeln und sofort zu zeichnen und zu malen, als seien sie am Fuße des heiligen Berges Fuji geboren. [...] Er zwang die Eindrücke in Japan unter seine Persönlichkeit, die er an den fremdartigen Vorwürfen erprobte. So faßte er leicht und graziös die ganze funkelnde Buntheit dieser fernen, phantastischen Welt [...]. Es sind Dokumente einer Reise und zugleich kostbare Impressionen voll tanzender Farbenspiele und bizarrer Linien.“³⁸

Zu den in der Kritik angesprochenen Japanbesuchern zählte offensichtlich Emil Orlik.³⁹

Auch Curt Glaser (1879–1943) scheute den Vergleich zwischen Walser und Orlik nicht. Er meinte, beide hätten das Leben der Japaner gefiltert durch das Studium des Farbholzschnitts gesehen. „Nur daß er [Walser] besser als dieser seiner Natur nach prädestiniert scheint, eben die japanische Note zu treffen.“⁴⁰

Viele Zeitgenossen merkten belobigend an, dass Walser Japan „aus europäischer Perspektive“ dargestellt hätte:

„Daß die dortige Kunst ihn direkt beeinflusste, kann man nicht sagen, er bleibt, was nur zu rühmen ist, bei seiner europäischen Darstellungsweise und gibt mit flotten, kecken Strichen sicher und leicht die Schilderung von Land und Leute“,

urteilte die *Neue preußische Zeitung*.⁴¹ Auf diese Weise, schlussfolgerte Fritz Stahl, „[...] wird uns das phantastische und fremdartige Leben sehr nahe gebracht.“⁴²

³⁸ O. A., in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe 1908/1909, S. 396 f.; ebenso in: Max Osborn: Kunstsalon Cassirer, in: National-Zeitung, 22.04.1909, Nr. 185.

³⁹ Mehrere Jahre später schlug Osborn gegenüber Orlik versöhnlichere Töne an. Hier rezensierte er einen Wandfresken-Zyklus mit ostasiatischen Landschaftsansichten, die Orlik 1914 für die Kölner Werkbund-Ausstellung angefertigt hatte:

„Hatte er früher unter der Nachwirkung der ostasiatischen Reisen nicht selten Gemälde, graphische Blätter und dekorative Arbeiten gebracht, die aussahen, als habe sie ein japanischer oder chinesischer Künstler erzeugt, so hat er nun die volle Freiheit gewonnen, mit den Mitteln der Ostasiaten souverän zu schalten.“ Osborn, Max, in: Deutsche Kunst und Dekoration 1920, S. 208.

⁴⁰ Curt Glaser: Aus dem Berliner Kunstleben, Hamburgischer Correspondent, 03.04.1909, Nr. 170, zitiert nach: Echte, Bernhard / Feilchenfeldt, Walter (Hg.) 2013, Bd. 2, S. 184.

⁴¹ Fr. v. Khaynach: Von Berliner Kunstausstellungen, Neue preußische Zeitung, 03.04.1909, Nr. 157, zitiert nach: ebenda, S. 183.

⁴² Fritz Stahl: Aus den Berliner Kunstsalons, Berliner Tageblatt, 04.04.1909, Nr. 172, zitiert nach: ebenda, S. 186.

Fritz Rumpf, der während der Walser-Ausstellung in Japan verweilte, kritisierte die präsentierten Werke dagegen scharf. An seine Verlobte schrieb er: „Daß Du die japanischen Aquarelle des Idioten [Karl Walser] gesehen hast, tut mir leid, so siehst wohl kaum hier aus.“⁴³

Die Kritiken zeigen, dass die Bilder mit dem „Aufkommen“ des Japonismus zwar vermehrt hinsichtlich ihres stilistischen Ausdrucks rezensiert wurden, doch wurde den Darstellungen auch ein Informationsgehalt über das exotische Land mitsamt seinen Bewohnern zugesprochen. Letzteres wurde aber selten in Bezug auf einen ethnografisch-wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn gesehen, denn dieses Feld wurde von den neuen Wissenschaftsdisziplinen bedient. Vielmehr meinte man bei der Bildbetrachtung, ausgewählte, teils subjektiv-gefärbte, impressionistische und dennoch authentische Einblicke in das Leben Japans zu erhaschen.

Die *Neue Zürcher Zeitung* merkte diesbezüglich an, in Walsers Japanbildern, die neben weiteren Arbeiten des Malers im *Kunsthhaus Zürich* zu sehen waren, würde Fantasie und Sachlichkeit eine Verbindung eingehen. Walser wurde einerseits als getreuer Chronist des Gesehenen vorgestellt, andererseits hätte er sich auf Einzelaspekte konzentriert und diese künstlerisch wiedergegeben, „[...] mit einem Minimum von Mitteln, aber einem Maximum des zeichnerischen und malerischen Könnens“⁴⁴. Dazu gehörten Impressionen, flimmernde Lebendigkeit, huschende Lichter und Farben. Besonders den Ölgemälden bescheinigte der Autor einen hohen Wahrheitsgehalt, wobei das Malerauge hier freilich nicht verleugnet würde.⁴⁵

Scheinbar hatten sich nicht wenige Beobachter der zeitgenössischen Kunstszene an den allzu „japonisierten“ Ansichten eines Orlik sattgesehen, sodass nun Walsers impressionistische Schilderungen auf Interesse stießen. Der *Berliner Lokal-Anzeiger* sah in der japonistischen Manier „eine gelbe Gefahr“, der sich Europäer nicht vollständig ergeben dürften. Gleich in mehreren Arbeiten Walsers wittert das Blatt die Bedrohung aus Ostasien und spiegelt damit auch die aufkommende politische Feindseligkeit gegenüber Japan wider.⁴⁶

⁴³ Fritz Rumpf an Alice Heller, 12.06.1909, Tôkyô, zitiert nach: Walravens, Hartmut, in: *Japonica Humboldtiana* 1999, S. 216.

⁴⁴ T., in: *Neue Zürcher Zeitung* 26.09.1909.

⁴⁵ Ebenda.

⁴⁶ Vgl. K. U.: *Der Kunstsalon Cassirer*, *Berliner Lokal-Anzeiger*, 20.04.1909, Nr. 230, in: Echte, Bernhard / Feilchenfeldt, Walter (Hg.) 2013, Bd. 2, S. 192.

In der Tat verlor der Japonismus unter den Avantgardisten langsam an Attraktivität. Stattdessen fühlten sich die Künstler immer stärker von der Kunst der „Primitiven“ angezogen.

Vor diesem Hintergrund wurde auch die Südseereise von Emil Nolde gesehen. Noldes kurzem Japanaufenthalt als Zwischenstation auf dem Weg nach Neuguinea, wurde kaum Beachtung geschenkt. Im Februar 1914 berichtete der *Berliner Börsen-Courier*:

„Emil Nolde, der bekannte Maler und Graphiker“, sei „auf der Suche nach einer neuen Stilkunst“ in die Südsee gereist. „Wie seinerzeit Gauguin [...] weilt Nolde bereits längere Zeit auf den Inseln Polynesiens. Man darf gespannt sein, was der Künstler, von dem seit seinem bedauerlichem Konflikte mit der Sezession die Öffentlichkeit nichts mehr gesehen hat, nach Hause bringt.“⁴⁷

Die Darstellungen aus Japan hatte Nolde bereits nach Deutschland gesandt. Aber als das Ehepaar Nolde seine abenteuerliche Reise beendete, erreichte es die Heimat zu einem denkbar ungünstigen Zeitpunkt. Aufgrund des Ersten Weltkriegs konnten Kunstausstellungen nur im eingeschränkten Umfang ausgerichtet werden. Zudem war Noldes Gepäck, in dem sich sämtliche Gemälde befanden, während der Rückreise beschlagnahmt worden; seine Mappe mit Zeichnungen und Aquarellen konnte er glücklicherweise behalten.⁴⁸

Trotz der widrigen Umstände wurden die verbliebenen Reiseansichten in mehreren Galerien präsentiert.⁴⁹ Leider kann nicht eruiert werden, ob und, wenn ja, in welchem Umfang auch die Japanbilder gezeigt wurden.

Die öffentliche Resonanz auf Noldes Arbeiten fiel zunächst kontrovers aus, was vor allem damit zu begründen ist, dass die Kunst des Malers bei einem Großteil der Bevölkerung (noch) auf Unverständnis stieß. Deutlich mehr Zuspruch erfuhr sein Werk erst in den späten 20er- und 30er-Jahren.

„Meine farbigen Neuguinea-Zeichnungen wurden während dieser Kriegszeit in einer Ausstellung gezeigt. Es ging fast niemand hin. In den Räumen war es totenstill“,

⁴⁷ Berliner Börsen-Courier, 14.02.1914, zitiert nach: Reuther, Manfred, in: Ausst.-Kat. München/Wien 2001, S. 13.

Mit dem „bedauerlichen Konflikt“ war die Auseinandersetzung Emil Noldes mit dem Sezessions-Präsidenten Max Liebermann gemeint, infolgedessen Nolde 1910 aus der Berliner Künstlervereinigung ausgeschlossen wurde.

⁴⁸ 1921 wurde das beschlagnahmte Gepäck in Plymouth (England) wiederentdeckt, wo Nolde es abholen konnte.

⁴⁹ 1916: 15.02.–15.03. Museum Folkwang, Hagen; März J. B. Neumann, Berlin; 28.05.–02.07. Kestner-Museum, Hannover; Mai Galerie Commeter, Hamburg; Okt.–Nov. Museum Folkwang, Hagen; Nov. Thannhauser, München; 1917: Feb. Ludwig Schames, Frankfurt, u. a.; Auflistung der Ausstellungen in: Urban, Martin 1987.

erinnerte sich Nolde.⁵⁰ Doch konnte der Maler durchaus auch Erfolge feiern. 1916 erwarb das Reichskolonialamt auf Vermittlung von Karl Osthaus und einem Personalreferenten im Auswärtigen Amt 50 Südsee-Aquarelle. Nolde berichtete, dass der ehemalige Gouverneur Neuguineas, Dr. Hahl, zugegen war, als die Blätter ausgesucht wurden. Hahl stand Noldes Kunst ablehnend gegenüber, doch begeisterte er sich, so Nolde, für seine Aquarelle, da er die dargestellte indigene Bevölkerung wiedererkannte.⁵¹

Im Gegensatz zu früheren Arbeiten sowie den mit abstrakten Farbwerten bestechenden Japanbildern orientierte sich Nolde hier viel stärker am Vorbild. Er stellte physiognomische Eigenheiten, Schmuck und Aufmachung der Südseebewohner in einer reduzierten, dennoch naturalistischen Malweise dar. „Und der Bannerträger des Subjektivismus wurde plötzlich – beinahe objektiv. Viel Verzerrtes, Karikaturistisches fiel von ihm ab“, bemerkte die *Vossische Zeitung*.⁵² Daher wurden die Blätter vom Reichskolonialamt wohl eher als ethnografische Zeugnisse wahrgenommen.⁵³

Dagegen besprachen Kunstkritiker Noldes Arbeiten vornehmlich vor dem Hintergrund des Primitivismus. Paul Westheim (1886–1963) sah darin

„[...] eine starke, kräftige, aus der ungebrochenen Farbe entwickelte Malerei. Eine Malerei geradezu, aus dem optischen Erleben heraus. Als Kunst etwas ganz und gar Ursprüngliches.“⁵⁴

Auch die *Essener Volkszeitung* feierte Noldes Darstellungen der Urnatur sowie seinen Einsatz von „unmittelbarer, elementar glühender Farbe“.⁵⁵

Die Rezensenten waren sich darin einig, dass Nolde von der Südseereise wichtige Impulse für das weitere künstlerische Werk erhalten hatte.⁵⁶ In den zahlreichen Überblicks-Ausstellungen, die anlässlich Noldes 60. und 80. Geburtstags ausgerichtet

⁵⁰ Nolde, Emil 1965, S. 145.

⁵¹ Ebenda, S. 145 f.

⁵² Franz Servaes: Emil Nolde, *Vossische Zeitung*, 25.03.1916, zitiert nach: Ausst.-Kat. Berlin 1984, S. 57.

⁵³ Nolde selbst bezeichnete seine Südseebilder nicht als „wissenschaftlich“, sondern als „künstlerisch“. Dennoch betonte er stolz, dass seine gezeichneten Urtypen heute so schon nicht mehr existierten und unterstrich dadurch den dokumentarischen Wert der Blätter. Vgl. ebenda, S. 145. Doch ging es dem Maler nicht darum, aufzuzeigen, wie die indigene Bevölkerung lebte, vielmehr wollte er sein eigenes Ideal vom Urmenschen zu finden, betonte Christiane Lange. Vgl. Lange, Christiane, in: Ausst.-Kat. München/Wien 2001, S. 36.

⁵⁴ Paul Westheim: Emil Nolde, *Frankfurter Zeitung*, 28.12.1916, zitiert nach: Ausst.-Kat. Berlin 1984, S. 58.

⁵⁵ Heinz Berns: Nolde-Ausstellung im Essener Folkwang, *Essener Volkszeitung*, 18.07.1927, aus dem Archiv der Nolde Stiftung Seebüll.

⁵⁶ Beispielsweise betonte Georg Peach von den *Dresdner Neuesten Nachrichten*, dass Nolde mithilfe der Südseereise er selbst geworden sei. Vgl. Georg Peach: Emil Nolde. Ausstellung der Fides in der Lennéstraße, *Dresdner Neueste Nachrichten*, Nr. 33, 09.02.1927, aus dem Archiv der Nolde Stiftung Seebüll.

wurden, nahmen die Südseebilder einen großen Raum ein und wurden immer wieder zum Gegenstand von Rezensionen. Vielleicht ist die große Beliebtheit der Bildwerke auch damit zu begründen, da sie einen Hauch von Exotik in die deutschen Ausstellungsräume zauberten und sich motivisch sowie stilistisch von dem übrigen Oeuvre Noldes absetzten, sodass sie eine eigene Werkgruppe bilden.

Die wenigen Japanbilder gingen, sofern sie denn ausgestellt wurden, in dem Konvolut von Südseebildern unter.

Lediglich die Dschunken-Bilder wurden in den Rezensionen einige Male benannt. Erwähnenswert ist der Artikel von Edwin Möhrke, der 1948 eine Schau zu Noldes Werken in der *Kestner-Gesellschaft* Hannover besuchte.

„Es bleibt die Frage, ob dieses ergreifend schlichte Sichtbarmachen der durchseelten Natur Nolde auch ohne die ost- und südasiatischen Studienfahrten (1913–1914) möglich gewesen wäre. Bilderlebnisse wie die blaue See mit grünem Segler [...] auch noch der Ozean von 1947, nicht denkbar ohne das Eindringen in Geist und Wesen ostasiatischer Kunst.“⁵⁷

Generell kann jedoch festgestellt werden, dass Noldes Reisebilder nur sehr selten im Hinblick auf die Reaktion auf den Japonismus oder auf die Kunst aus Japan besprochen wurden. Die allgemeine Begeisterung für Japan hatte ihren Zenit überschritten, an ihrer Stelle war die Sehnsucht nach intensiven Farben, Sonne und Ursprünglichkeit getreten.

5.2 Potenzial Japanreise für Künstlerkarriere

„Wer aber zuhause bleibt, verkümmert“, urteilte der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe (1867–1935) im frühen 20. Jahrhundert.⁵⁸ Die Aussage demonstriert den hohen Stellenwert, welcher der Reise eingeräumt wurde: Sie war ein bedeutender Aspekt jeder Künstlerbiografie.

Künstler, die nach Japan fuhren, wurden nach ihrer Heimreise gar als Japankenner wahrgenommen. Sie hatten das Land mit seiner Kunst und Kultur unmittelbar gesehen und waren dadurch im Vorteil gegenüber vielen Europäern. Dies galt besonders für den Bildungsreisenden Emil Orlik. In Richard Zoozmanns (1863–1934) Rezension über das in Japan spielende Theaterstück „Niemand weiß es“ hieß es, das Bühnenbild wäre

⁵⁷ Edwin Möhrke: Emil Noldes Lebenswerk, Zeitungsartikel, 1948, Zeitung unbekannt, aus dem Archiv der Nolde Stiftung Seebüll.

⁵⁸ Julius Meier-Graefe: Karl Hofer, in: Ganymed. Jahrbuch für die Kunst, München 1922, Bd. 4, S. 92 ff., zitiert nach: Ausst.-Kat. Berlin 1978, S. 85.

durchaus lebensgetreu und stimmungsvoll inszeniert, was nicht überrasche, da Emil Orlik, der bewährte Japankenner, seine geschickte Hand im Spiel gehabt hatte.⁵⁹

Karl Graf Lanckoroński (1848–1933) meinte, dass Japans Kunst eigentlich nur im Herkunftsland selbst verstanden werden könne:

„Das beste Mittel freilich, um japanische Malerei zu studieren, ist eine Reise nach Japan, denn noch mehr als vom Dichter gilt vom Maler und vom bildenden Künstler überhaupt der Satz, dass, wer ihn verstehen wolle, in seine Lande gehen müsse.“⁶⁰

Auch betonten die nach Japan Gereisten wiederholt, dass die Begegnungen vor Ort erheblich zu ihrem Verständnis der fremden Kunstwerke beigetragen hätten. Franz Hohenberger resümierte:

„Immerhin versteht man Japans Kunst doch ganz anders, wenn man das Land kennt; es erscheint Alles selbstverständlich und einer unbedingten Nothwenigkeit entsprungen.“⁶¹

Emil Orlik stimmte mit Hohenberger darin überein. An Max Lehrs schrieb er, in Japan habe er gelernt, das „spezifisch japanische“ aus den Kunstwerken herauszusehen und erst in Kyôto hätte er den alten Farbholzschnitt verstanden.⁶²

Wie gut man Japan während des Auslandsaufenthalts tatsächlich kennenlernen konnte, hing maßgeblich von den spezifischen Reiseumständen ab. Daher zeigte sich Wilhelm Heine nach seiner Japanbegegnung bescheiden, wobei er hier, entsprechend dem Tenor der Zeit, als wissbegieriger und unvoreingenommener Dilettant auftrat:

„In der kurzen Zeit, die unser Aufenthalt hier dauert, halte ich es nicht für möglich, mehr als einige der alltäglichen Lebensarten zu lernen, nebst der Bezeichnung von Gegenständen. Die Dolmetscher habe ich im ganzen ziemlich zurückhaltend gefunden, da man dieselben nie allein sprechen kann, ich fühle mich deshalb nicht berechtigt, die Welt durch Entdeckung wunderbarer Thatsachen [sic] in Erstaunen setzen zu wollen, für deren Richtigkeit ich keine Bürgschaft habe. Das wenige Obenangeführte [sic] ist mir so häufig und von so verschiedenen Personen wiederholt worden, dass ich glaube es erwähnen zu dürfen.“⁶³

Bernhard Kellermann präsentierte seine Japan-Kenntnisse selbstbewusster. In dem abschließenden Kapitel zu „Ein Spaziergang in Japan“ schilderte er seine letzten Streifzüge durch Yokohama, wenige Tage, bevor er die Heimreise antrat:

⁵⁹ Vgl. Zozmann, Richard, in: *Bühne und Welt* 1908/09, S. 342.

⁶⁰ Lanckoroński, Karl Graf 1901, S. 3.

⁶¹ Hohenberger, Franz, in: *Ver Sacrum* 1900, S. 50.

⁶² Siehe dazu: Emil Orlik an Max Lehrs, 30.10.1900, Kyôto, in: Orlik, Emil [1981], S. 118.; Emil Orlik an Max Lehrs, 13.09.1900, Nikkô, in: Orlik, Emil [1981], S. 116.

⁶³ Heine, Wilhelm 1864, Bd. 2, S. 258 f.

„[...] ich kannte ja nun diese Leute ein wenig, ich wußte, wie sie lebten, ich hatte einen Blick in ihr Herz geworfen! Es war mir ein leichtes, mich jener unglücklichen Amerikanerin, die sich mit dem verstörten Kuli zu verständigen sucht, als Dolmetscher anzubieten, oder die beiden Tänzerinnen dort durch meine frappierende Kenntnis des japanischen Tanzes zu verblüffen.“⁶⁴

Nach der Rückreise wurden die Ostasienfahrer zu begehrten Subjekten. Sie traten in die Öffentlichkeit und vermarkteten ihre Erlebnisse und künstlerischen Resultate.

Wilhelm Heine zeigte sich besonders eifrig in der Bekanntmachung seiner Weltumsegelung, obwohl er als Expeditionsmaler bezahlt wurde, seine Reise also nicht selbst finanzieren musste. Bereits an Bord der Expeditionsschiffe verfasste er Zeitungsartikel, die in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* und der *Illustrierten Zeitung* (Leipzig) publiziert wurden. Die kurzen Berichte boten einen Vorgeschmack auf Heines kommende Monografien und dienten damit als wirksame Werbung für diese. So stand in der Buchbesprechung zur „Reise um die Erde“, dass das Werk bereits durch höchst interessante Bruchstücke empfohlen wurde, welche der Leser aus der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* kannte.⁶⁵ Die Publikation stellte ein Schlüsselwerk für Heines Popularität als Reiseschriftsteller dar und das im Vorwort abgedruckte „Empfehlungsschreiben“ Alexander von Humboldts wird sicherlich seinen Anteil daran gehabt haben.

Heine hatte sich mit seinen Büchern, obwohl er kein Wissenschaftler war, ein gewisses Gehör verschafft: Im Mai 1859 referierte er in der *Geographischen Gesellschaft zu Berlin* über „China und Asien, das östliche Asien und der Welthandel“. Hier betonte er, dass er in den letzten sieben Jahren der Beobachtung von Japan beinahe seine ganze Aufmerksamkeit geschenkt hatte.⁶⁶ Heines nachweisliche Erfahrungen, der Erfolg seiner Publikationen, die einstige Unterstützung von Humboldt, der 1859 verstorben war, sowie seine beharrlichen Bewerbungen bei den preußischen Ministerien führten

⁶⁴ Kellermann, Bernhard 1920, S. 270 f.

Als Kellermann jedoch auf der Rückfahrt in Erinnerungen schwelgend an Japan dachte, musste er sich eingestehen, nichts wirklich verstanden zu haben (ebenda, S. 272). Schmidhofer bezeichnet das offen ausgesprochene „nicht verstehen“ bzw. die Titulierung Japans als Antipode als gezielt eingesetztes „Exotisierungsvokabular“. Je populärer Japan und die Japanreisen wurden und je mehr die tatsächliche Fremdheit abnahm, desto exotischer wurde der Inselstaat in den Berichten stilisiert. Vgl. Schmidhofer, Claudia 2010, S. 410.

⁶⁵ Vgl. O. A., in: Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben 1856.

⁶⁶ Den verschriftlichten Vortrag veröffentlichte Heine als Anhang in „Eine Weltreise um die nördliche Hemisphäre in Verbindung mit der Ostasiatischen Expedition 1860 und 1861“, Heine, Wilhelm 1860, Bd. 2, S. 275 ff.

dazu, dass Heine an der Eulenburg-Expedition teilnehmen durfte, obwohl es nicht an Bewerbungen gemangelt hatte.⁶⁷

Aufgrund der positiven Aufnahme der nachfolgenden Reiseberichte konnte Heine den Druck der Prachtausgabe von „Japan. Beiträge zur Kenntniss [sic] des Landes und seiner Bewohner“ verantworten, welcher immerhin 500 Mark kostete.⁶⁸ Im Vorwort listete er die Namen der Subskribenten auf, zu denen die Kaiser von Deutschland, Österreich, Brasilien und die Könige von Bayern, Sachsen, Württemberg gehörten.

Künstlerische Erfolge konnte Heine hauptsächlich in den Jahren nach der Perry-Expedition in Amerika feiern, wo die Besucher, wie Hirner ausführte, „zu Hunderten“ in seine Ausstellungen strömten.⁶⁹

Letztlich stellten die Japanreisen, die Heine als junger Mann unternommen hatte, einen Wendepunkt in seinem Leben dar und begründeten seine Karriere als Reiseschriftsteller. Noch im hohen Alter trat Heine als Autor von Japanwerken in Erscheinung.

Auch die Karrieren der anderen in dieser Arbeit untersuchten Künstler wurden von der Ostasienbegegnung beflügelt, wie bereits im vorhergehenden Kapitel angesprochen wurde.

Adolf Fischer berichtete überschwänglich über Hohenbergers Erfolg:

„Hohenberger-san geht es brillant und all meine Prophezeiungen, wenn ich ihn anspornte, dass er einem grossen Ziele entgegen arbeite und nicht locker lassen müsse, trafen ein. Hohenberger ist nun Löwe des Tages und wird von Schulte, dem ersten Kunsthändler, als ‚Star‘ ausgespielt, was ihm nur nützt und ihm die Wege allenthalben ebnet.“⁷⁰

Erstmals wurde ein größeres Konvolut von Hohenbergers Arbeiten außerhalb Österreichs ausgestellt – und das in einer der renommiertesten Galerien Deutschlands. So vermerkte der Maler am Ende seiner selbstverfassten Biografie unter dem Stichwort Ed. Schulte „erster Erfolg“.⁷¹

Einige Jahre später wurden die Japanansichten erneut in der VI. Ausstellung der *Wiener Secession* vorgestellt. Zudem machte die Zeitschrift *Moderne Kunst* auf Hohenbergers

⁶⁷ Vgl. Hirner, Andrea 2009, S. 95 ff.

⁶⁸ Vgl. Richtsfeld, Bruno J., in: Münchner Beiträge zur Völkerkunde 2009, S. 215.

⁶⁹ Hirner erwähnte in ihren Ausführungen allerdings nur eine Ausstellung in der *National Academy of Design* (1856) und eine in der *Pennsylvania Academy of Fine Arts*, Philadelphia (1858). Vgl. Hirner, Andrea 2009, S. 75.

⁷⁰ Adolf Fischer an Josef Engelhart, Berlin, 26.05.1896, Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Josef Engelhart, ZPH 701/4, Korrespondenzen Mappe 4/2.

⁷¹ Franz Hohenberger, Detaillierter Bericht über seine künstlerische Tätigkeit von 1883–1927, Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, ID-Nr. LQH0099453.

Gemälde aufmerksam, indem sie mehrere seiner Arbeiten in schwarz-weiß und in Farbe abdruckte.⁷²

Im Gegensatz zu Heine stellte Japan für Hohenberger nur eine kurze Episode dar. Abgesehen von dem Kirschblütentanz-Fries, welches er für die XVII. Secessions-Ausstellung schuf, verfolgte er das Thema nicht weiter. Dennoch kam die Reise für Hohenberger gerade richtig und fand zu einer Zeit statt, als der junge Österreicher noch am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn stand.

Gleiches galt für Karl Walser. Protegiert von Paul Cassirer wurde seinen Japanwerken große Aufmerksamkeit entgegengebracht. In Cassirers Frühlingsausstellung von 1909 war Walser mit den meisten Arbeiten vertreten – und bei Cassirer ausgestellt zu werden war nicht unbedeutend für die Künstlerkarriere. Selbst nach China, Tsingtau, gelangte die Kunde von Walsers Japanausstellung, von wo der Maler postalische Glückwünsche erhielt: „Werter Herr Walser! Mit Freuden lese ich eben im Berliner Tagblatt vom 4. IV von Ihren schönen Werken. Ich gratuliere Ihnen herzlich zu diesem Erfolg“.⁷³

In der folgenden Zeit waren es immer wieder seine Ölgemälde, Aquarelle und Zeichnungen aus Japan, die hervorgehoben wurden, selbst wenn Walser auch andere Werke ausstellte.⁷⁴

Für Orlik stellte der Ostasien-Ausflug wahrscheinlich den künstlerischen Durchbruch dar. Zumindest eröffneten ihm die Reisen neue Wege und machten ihn außerhalb seiner bisherigen Künstlerkreise bekannt. Das mag auch daran gelegen haben, dass er zur richtigen Zeit am richtigen Ort war: Um 1900 wurde Japans Kunstschaffen für die deutschsprachige Avantgarde immer bedeutsamer, das zeigte sich etwa am Interesse an Fischers Japan-Ausstellung in der *Wiener Secession*. Als Orlik, der sich beinahe ein Jahr in Japan aufgehalten hatte, wieder zurückkehrte, war das Interesse an seiner Person groß. Er trat als Spezialist für die Farbholzschnitt-Technik auf und das Ukiyo-e war derzeit der wichtigste Berührungspunkt zu Japans Kunst.

Es folgten mehrere weit beachtete Gruppen- und Einzelausstellungen, auf denen der Böhme auch neu angefertigte, noch unter dem Eindruck der Reise stehende Arbeiten präsentierte.

⁷² Moderne Kunst: illustrierte Zeitschrift, Jg. 15, 1902, Heft 20.

⁷³ Ed. Schmiedel an Karl Walser, 14.05.1909, Tsingtau, Robert Walser-Zentrum, Bern.

⁷⁴ Siehe dazu: T., in: Neue Zürcher Zeitung 26.09.1909.

Für Julius Leisching war Orlik „der geniale Meister des Holzschnittes“, „[...] der in Deutschland wie Oesterreich derzeit als der bedeutendste Graphiker gilt.“⁷⁵ Daher verwundert es nicht, dass Orlik 1904 von der *Staatlichen Lehranstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums* berufen wurde, die hiesige Grafikklassse zu leiten. Als Professor trat er die Nachfolge Otto Eckmanns an. Orliks technische Fertigkeiten in der Herstellung des Farbholzschnitts waren bei seiner Berufung sicherlich positiv berücksichtigt worden. Zudem wusste man, dass sich der Maler theoretisch mit Japans Kunst auseinandergesetzt hatte, da er sein Wissen in Aufsätzen niederschrieb und in öffentlichen Vorträgen präsentierte.⁷⁶

Es fällt auf, dass Orlik nach der Rückreise mit mehreren „japanspezifischen“ Auftragsarbeiten betraut wurde. Dazu gehörten die Buchillustrationen zu Lafcadio Hearn's Japanpublikationen, die Anfertigung der Bühnenentwürfe zu Theodor Wolffs Stück „Niemand weiß es“, ein bemalter Wandteppich für Gustav Jacoby und Wandmalereien für die Kölner Werkbundausstelung.⁷⁷

Aufgrund Orliks intensiver und langwieriger Ostasienbegegnung avancierte der Künstler buchstäblich zum Experten in Sachen Japan. Und sein zweiter, wenn auch kurzer Japanaufenthalt verstärkte das Image.

Auch für Emil Noldes künstlerische Laufbahn erwies sich die Südseeereise als vorteilhaft. Sie war jedoch weniger karrierebestimmend als etwa für Heine oder Orlik. Die öffentliche Rezeption und die große künstlerische Anerkennung setzten nicht unmittelbar, sondern zeitverzögert ein. Aber immerhin hatte ein Autor des *Berliner Börsen-Couriers* schon während Noldes Expedition über den Reisenden berichtet.⁷⁸ Ferner erwarb das Reichskolonialamt, wie bereits erwähnt, ein großes Konvolut der Südseebilder, womit der bislang primär von einem kleinen Fachpublikum geschätzte Maler 25.000 Mark erhielt.

⁷⁵ Leisching, Julius, in: Mittheilungen des Mährischen Gewerbe-Museums 1902, S. 20.

⁷⁶ Siehe dazu etwa: Orlik, Emil 1924; Orlik, Emil, in: Mittheilungen des Mährischen Gewerbe-Museums 1902.

Vorträge: Deutsches Casino in Prag (1901, 1902); Prager Volksbildungsverein Urania (Dezember 1901); Mährischen Gewerbemuseum in Brünn (Februar 1902); Österreichisches Museum in Wien (März 1902); Städelsche Kunstschule in Frankfurt (1905); Frankfurt (02.04.1910); Dresden (1925), unbekannter Ausstellungsort (25.11.1931).

⁷⁷ „Wandteppich für Gustav Jacoby mit Buddha“, mit Leinfarben bemalter Gobelinstoff?, 177 x 108 cm, im Besitz der Galerie Glöckner, Köln (nach: Kuwabara, Setsuko 1987); zur Wandmalerei siehe Osborn, Max, in: Deutsche Kunst und Dekoration 1920.

⁷⁸ Berliner Börsen-Courier, 14.02.1914, in: Reuther, Manfred, in: Ausst.-Kat. München/Wien 2001, S. 13.

Bis heute zeigen sich Ausstellungsbesucher fasziniert von Noldes Südseebildern. Zahlreiche Schauen haben seitdem die Reisewerke in den Fokus genommen. So kam der an und für sich kurzen Periode in Noldes Schaffen eine überproportional große Aufmerksamkeit zu, sieht man die Zeit im Verhältnis des gesamten Werkkomplexes.

Nicht viel anders verhielt es sich bei den übrigen Japanmalern: Anlässlich des 100. Jubiläums von Karl Walsers Reise richtete das *Neue Museum Biel* eine Walser-Japan-Schau aus.⁷⁹ Es war die erste posthume Einzelausstellung zu Ehren des Malers.

Auch Orliks Ostasienfahrt steht stets im Mittelpunkt von Retroperspektiven und lässt beinah vergessen, wie vielseitig interessiert der Böhme war.⁸⁰ Ebenso wurde Hohenbergers Werk primär vor dem Hintergrund der Japanbegeisterung präsentiert und besprochen.⁸¹

Die kontinuierliche Präsenz des Japanthemas im Ausstellungsbetrieb mag mit dem Interesse der Ausstellungsbesucher erklärt werden. Nach wie vor ruft die Kunstbetrachtung von fernen Ländern und noch von der Modernisierung unberührten Kulturen ein sehnsuchtsvolles Moment hervor.

Zudem wird die Fernreise als bedeutsamer Teil in der Weiterentwicklung der künstlerischen Ausdruckssprache gesehen.⁸² Nolde-Experte Manfred Reuther stellte beispielsweise fest:

„Die Reise in die Südsee, (...), war sicherlich eines der zentralen Ereignisse im Lebensgang des Malers und von nachhaltiger Bedeutung für sein künstlerisches Grundverständnis und die weitere Entwicklung.“⁸³

Otterbeck merkte dazu an, die hohe Wertschätzung der Reisebilder, die selbst Arbeiten von weniger bekannten Künstlern zukommt, sei damit zu erklären, dass allgemein angenommen würde, die Auslandsaufenthalte hätten dem Künstler starke Erlebnisse und Eindrücke geboten, welche zu einer unmittelbaren Reaktion auf das künstlerische Werk geführt hätten. Dadurch garantiere die große Reise quasi Verkaufserfolge, so der Kunsthistoriker.⁸⁴

Für die Rezeption der Bilder mag ebenso bedeutsam, wenn nicht noch bedeutsamer gewesen sein, dass die Reiseansichten auf verschiedenen Ebenen funktionierten, als

⁷⁹ Neues Museum Biel: Karl Walser in Japan, 10.04.–29.06.2008.

⁸⁰ Siehe dazu die Einleitung, Forschungsstand, in dem die Japan-Ausstellungen aufgelistet werden.

⁸¹ Österreichisches Museum für angewandte Kunst: Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870-1930, 04.04.–04.06.1990.

⁸² Siehe dazu: Kapitel 5.1.

⁸³ Reuther, Manfred, in: Ausst.-Kat. München/Wien 2001, S. 13.

⁸⁴ Vgl. Otterbeck, Christoph 2007, S. 11 f.

ethnografische, illustrative, exotische, innovative oder/und ästhetisch ansprechende Arbeiten, abhängig von dem Rezipienten und dem Präsentationskontext. Man könnte sagen, dass die Reisewerke mannigfach einsetzbar waren. Sie sprachen ein breites Publikum an, da sich jeder angesprochen fühlen konnte.

Doch was versprachen sich die Maler selbst von ihrer Fernreise? Sicherlich war den Künstlern bewusst, dass sich die Fahrt positiv auf die künstlerische Laufbahn auswirken konnte. Mehrere Reisemaler vor ihnen hatten dies bereits unter Beweis gestellt. Die Auslandsbegegnung konnte die Karrieren der zumeist jungen oder noch wenig beachteten Maler vorantreiben, einen sozialen Aufstieg generieren sowie dabei helfen, sich „einen Namen zu machen“.

„Travel is often undertaken to enhance social status and accumulate what the sociologist Pierre Bourdieu (1984) has termed ‘cultural capital’. When this is the case, any subsequent travelogue is an important part of the traveller’s larger bid for authority and social advancement“,

erörterte Carl Thompson.⁸⁵ Ebenso betonte Eric Leed: „Schon immer war das Reisen ein Mittel, seine Identität und seinen sozialen Status zu verändern und Ruhm, Reichtum und Ehre zu erlangen.“⁸⁶

Als Künstler versprach man sich zudem eine Festigung des künstlerischen Ausdrucks – Orlik vermutete, „[...] diese Reise und der Aufenthalt in Japan werden wohl nicht ohne Einfluss auf meine Arbeit sein“⁸⁷ – die Stärkung der eigenen Persönlichkeit, die Erweiterung des Horizonts oder aber, letztendlich sich auf der Reise selbst zu finden. Karl Walser nutzte die Zeit in Japan, um den Freitod seiner Freundin zu verarbeiten.

„Es hat sich noch so manches abzuwinkeln in meinem verwirrendem Knäuel von Leben. Ich lebe fast nur noch von Sorgen und ich könnte es jetzt so schön haben wäre ich gut und artig geblieben. Aber kann man das? Wenn man sich nicht vollständig abschließt in seinen 4 Wänden? Nein, ich möchte doch nur das eine noch erleben, nämlich dich glücklich zu sehen [...]“,

vertraute Walser seiner Schwester an.⁸⁸

⁸⁵ Thompson, Carl 2011, S. 118. Thompson verwies auf: Pierre Bourdieu, *Distinction. A social critique of the judgement of taste*, London 2010 (Erstausgabe 1979, übersetzt ins Englische 1984).

⁸⁶ Leed, Eric J. 1993, S. 278.

⁸⁷ Emil Orlik, 20.06.1900, Tōkyō, ASV, Briefe, Bd. 1, Nr. 81, zitiert nach: Ahrens, Birgit 2001, S. 58.

⁸⁸ Karl Walser an seine Schwester Fanny, 31.05.1908, Miyazu, Robert Walser-Zentrum, Bern.

Mit der außereuropäischen Reise wurden also verschiedene Hoffnungen, Aussichten und Zukunftsperspektiven verbunden. Man versprach sich etwas von der langwierigen Unternehmung, in die schließlich einiges investiert worden war. Und diese Erwartungen bestanden sowohl aufseiten der Reisemaler als auch aufseiten der Daheimgebliebenen.

5.3 Der Künstler als Mediator

„Fr. Hohenberger hat das eigenartige japanische Wesen mit scharfem Blicke erfasst und versteht es vorzüglich in künstlerischer Form wiederzugeben“, kündigte die *Moderne Kunst* seine Kunstbeilage mit Illustrationen von Hohenbergers Malereien aus Japan an.⁸⁹ Dem Reisenden wurde per se zugesprochen, dass er Wissen oder ein vertieftes Verständnis über das besichtigte Land erwarb, welches anschließend in die verschriftlichten oder visualisierten Reiseergebnisse einfluss. Eric Leed bestätigte, dass in der Neuzeit die Reisetätigkeit ein Instrument der Wahrheitsfindung war. Das bedeutet, die unmittelbare Erfahrung wurde als echter und wesentlicher gesehen als das sekundäre Bücherwissen.⁹⁰

Bemerkenswert ist, dass die Japanbilder bis heute von einigen Rezipienten als dokumentarische Ansichten des Gesehenen verstanden werden. So deutete der Kunsthistoriker Tayfun Belgin Franz Hohenbergers Arbeiten als Darstellungen authentischer Begebenheiten:

„In den Porträts und Landschaften dieser Maler wird Japan in seiner alltäglichen Wirklichkeit und ohne romantisierende westliche Sichtweise gezeigt. Insofern lassen sich diese Arbeiten mit den frühen Japan-Bildern der Fotografen Felice Beato und Baron Raimund Stillfried von Rathenitz vergleichen.“⁹¹

Die Aussage zeigt, dass die Japanbesucher einen „Authentizitätsbonus“ erhalten und erhielten. Man glaubte, in ihren Abbildungen einen Teil des wahren Japans zu sehen. Dabei ist Authentizität ein machtvoller Faktor innerhalb des Diskurses: In der öffentlichen Wahrnehmung wurden die Interpreten als Wissensvermittler, Mediatoren, Boten und „cultural broker“ gesehen.

Wie Höh, Jaspert und Oesterle näher ausführten, beinhaltet das Verständnis dessen, was unter einem cultural broker verstanden werden kann, verschiedene Aspekte. Eine statische Begriffsdefinition ist daher wenig sinnvoll. Aus diesem Grund formulierten die

⁸⁹ O. A., in: *Moderne Kunst* 1902.

⁹⁰ Vgl. Leed, Eric J. 1993, S. 123, 198.

⁹¹ Belgin, Tayfun, in: Irvine (Hg.) 2014, S. 95.

Autoren drei weitergefasste Bedeutungsebenen des Begriffs, zu dessen zweiter Stufe die Reisemaler zugeordnet werden können:

„A second, narrower definition reduces cultural brokers to those who actively or deliberately transfer cultural messages or contents to a different environment. Examples would be missionaries, in some case diplomats, authors of travel accounts, and participants in religious dialogues.“⁹²

Freilich ist dabei die Intensität, mit der die Vermittlung aktiv forciert wurde, von Maler zu Maler unterschiedlich. Doch auch solche Akteure, die keine gezielte Vermittlung der Kulturen intendierten, trugen, so die Autoren, zum bilateralen Informationsfluss und vielleicht zum Verständnis bei.⁹³

Entscheidend ist bei dem Vorgang, welche Informationen übertragen wurden, ob diese mit der eigenen Vorstellungswelt angereichert worden waren und in welchem Ausmaß der Reisende gewillt und in der Lage war, seine gemachten Beobachtungen zu bewerten und zu objektivieren. Daraus folgt, dass die Mitteilungen der Mediatoren stets reflektiert und kritisch hinterfragt werden müssen: Empirische Studien haben mehrfach gezeigt, dass selbst gewissenhaft angefertigte Zeugenaussagen, die ein und dieselbe Situation schildern, im Resultat oftmals stark voneinander abweichen.⁹⁴

Höh, Jaspert und Oesterle konkretisierten dieses Dilemma: Sie gehen von der Annahme aus, dass Kulturen aus einem System von Symbolen und Bedeutungen bestehen. Bei der anschließenden Kommunikation des Erlebten und Gesehenen findet eine Übersetzungsleistung statt, sodass der Vermittler gleichsam Übersetzer ist. Gleichwohl geht dieser Prozess mit einer Bedeutungsänderung einher.⁹⁵

Falsch verstandene und falsch interpretierte Zeichen und deren Kontextualisierung sind eine große Herausforderung für jede Übersetzung. Wer über Vorwissen verfügt und gar eigene Sprachkenntnisse hat, kann Missverständnisse verringern, aber nicht grundlegend vermeiden. Ebenso ist das Reisen mit Dolmetschern und Führern kein Garant für das fundierte Verstehen.

Dabei muss auch bedacht werden, dass der Mediator, um sich in seinem Kulturkreis verständlich zu machen, auf vertraute Symbole, bekannte Muster und kanonisierte Auffassungen zurückgreift. Dafür wurden von den Reisemalern Begrifflichkeiten, aber auch Bilder, verwendet, die aus der eigenen Kultur stammten beziehungsweise in dieser

⁹² Höh, Marc von der / Jaspert, Nikolas / Oesterle, Jenny, in: Höh / Jaspert / Oesterle (Hg.) 2013, S. 9.

⁹³ Ebenda, S. 24.

⁹⁴ Vgl. Krämer, Sybille, in: Rössner / Uhl (Hg.) 2012, S. 21 f.

⁹⁵ Vgl. Höh, Marc von der / Jaspert, Nikolas / Oesterle, Jenny, in: Höh / Jaspert / Oesterle (Hg.) 2013, S. 26.

bekannt waren.⁹⁶ Die Übersetzungen waren also bedeutungsbeladen, sie belegten das Fremde mit Assoziationen und Konnotationen, während andere Aspekte und Symbole von der Ausgangskultur vernachlässigt wurden.

Was allgemein als bekannt vorausgesetzt werden konnte, änderte sich kontinuierlich und musste stets neu angepasst werden: Als Wilhelm Heine die Kleidung der Japanerinnen beschrieb, verglich er diese mit Kaftanen, da ihm das Vokabular fehlte.⁹⁷ In der Mitte des 19. Jahrhunderts hatten die meisten Leser noch keine Vorstellung davon, wie ein Kimono aussah, sodass Heine, selbst wenn er die Bezeichnung kannte, auf eine Umschreibung zurückgreifen musste. Mit dem Einsetzen der Japanbegeisterung war der Kimono dann allgegenwärtig und wurde von europäischen Fashionistas sogar selbst getragen. Infolgedessen wurde die Bezeichnung in den allgemeinen Wortschatz integriert.

Bemerkenswert ist in dem Zusammenhang der Übersetzungsleistungen, dass den Rezipienten die Übertragung mitunter wahrer erschien als originäre Quellen: Max Osborn kritisierte die rohe Modernität, mit der Kuroda Seiki seine Landsleute malte, während er Orlik diesbezüglich feinstes Gespür bescheinigte.⁹⁸ Bedeutsam war also, wer etwas übermittelte, aber auch, ob dieses an Bekanntem anknüpfte und den Erwartungen entsprach.

Trotz der dargelegten Argumente, der Gefahr von Missverständnissen, des unreflektierten Abrufens von vermeintlichem Vorwissen und der Wiederholungen von vertrauten Kategorien hatten die Japanreisenden einen gewissen Vorteil gegenüber dem Großteil der daheimgebliebenen Landsleute, welche Japan nur selektiert in Häppchen sehen und erleben konnte.

Zudem hatte die Mehrheit der europäischen Japonisten kaum tiefer das Wesen dessen ergründet, was Japans Kultur ausmacht. Zumeist reichte es, seine Ästhetik zu abstrahieren und das künstlerische Schaffen damit anzureichern. Selektiv wurden Elemente übernommen, welche interessant erschienen. Für diesen Vorgang war eine Reise nicht notwendig, konnte man die ostasiatischen Artefakte doch in eigenen Kunstausstellungen und Sammlungen sehen. Japans Kunst war ein Mittel zum Zweck und verfolgte das Ziel, die eigene Kunst zu erneuern.

⁹⁶ Vgl. Schmidhofer, Claudia 2010, S. 298.

⁹⁷ Vgl. Heine, Wilhelm 1856, Bd. 2, S. 40.

⁹⁸ M. O.: Kunstsalon Cassirer, National-Zeitung, 10.04.1907, Nr. 165, in: Echte, Bernhard / Feilchenfeldt, Walter (Hg.) 2013, Bd. 1, S. 418 f.

Dies unterstreicht eine Aussage Hermann Bahrs. Der Kritiker riet den Besuchern von Fischers Japansammlung, der Ausstellung ganz unbefangen zu begegnen, die Farbholzschnitte auf sich wirken zu lassen und sich dabei weniger um das Historische, Technische und Künstlerische zu sorgen.⁹⁹

Emil Orlik hatte es dagegen anders gemacht. Mitunter inspiriert von eben jener Wiener Schau wollte er der Sache auf den Grund gehen; verstehen, wie die japanischen Grafiken hergestellt wurden. Seine Erkenntnisse verbreitete er anschließend im deutschsprachigen Kulturkreis.

Die Fahrt offerierte den Reisemalern also durchaus die Möglichkeit, mehr über das Land zu erfahren. Das „Angebot“ wurde jedoch auf unterschiedliche Weise angenommen.

Doch wie gestaltete sich das Wissen, wie wurde es kommuniziert und wen erreichte es? Bei der Aufarbeitung der Reise wurden die Kenntnisse und Erlebnisse durch Verschriftlichung, Verbalisierung und Visualisierung auf unterschiedliche Medien übertragen und anschließend vermittelt. Die bevorzugte Form war bei den meisten Reisekünstlern, was nicht überrascht, die Visualisierung durch die Malerei und die Zeichnung.

Die im vorherigen Kapitel ausgeführte Analyse der Visualisierungen hat verdeutlicht, dass die entstandenen Reisebilder zwischen Belehrung und Unterhaltung changierten und sowohl Konstruktionen des westlichen Japanbildes als auch Darstellungen des Gesehenen beinhalteten. Häufig überwogen jedoch der konstruierte Moment und die euroamerikanische Ostasien-Imagination. Konzentriert man sich allein auf die Inhalte der Japanbilder, so boten die Darstellungen selten wirklich neue Perspektiven auf das Land und seine Bevölkerung. Auf diese Weise wurden das bereits bekannte, stereotype Japan-Bild revitalisiert und die eurozentrischen Narrative fortgeschrieben. Anne Dreesbach sprach diesbezüglich von einem „Stereotypenkreislauf“, wenn keine neuen Bilder geschaffen, stattdessen alte bestätigt werden.¹⁰⁰

Ausstellungen, Zeitschriften und Reisebeschreibungen, in denen die Japanbilder zu sehen waren, stützten und autorisierten, was die Reisemaler auf Grundlage ihrer

⁹⁹ Vgl. Bahr, Hermann 1900, S. 222.

¹⁰⁰ Dreesbach untersuchte die Völkerschauen in Deutschland zwischen 1870 und 1940. Sie stellte fest, dass bei der komplexen Inszenierung auf vorhandene Klischeebilder zurückgegriffen wurde. Diese bildeten den Dreh- und Angelpunkt der Schauen. Die Zurschaustellung bezeichnete sie als „[...] äußerst wirksame Medien zur Formierung und Verfestigung stereotyper Vorstellungen über fremde Kulturen.“ Dreesbach, Anne 2005, S. 14.

Japanbegegnung produziert hatten. Durch den performativen Akt gewann das, was vielleicht mit einer flüchtigen Notiz begann, zunächst ein Gedankenspiel war, an Bedeutung. Die Augenzeugenschaft autorisierte die Bildwerke zusätzlich.

Nach der langen und abenteuerlichen Fahrt wurde sowohl den Reisenden als auch den Berichten, Vorträgen und Bildwerken viel Aufmerksamkeit entgegengebracht. Heines Expeditionsteilnahmen konnte der Leser gleich in mehreren Zeitungen verfolgen. Der Maler war einer der ersten Deutschen, der nach der erzwungenen Landesöffnung aus Japan berichtete. Dies muss einer Sensation gleichgekommen sein. Zwischen 1853 und 1861 erschienen in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* über 50 Zeitungsartikel des Weltreisenden. Im 19. Jahrhundert gehörte die Zeitung zu den bedeutendsten deutschen Blättern, 1859 zählte sie 10.500 Abonnenten.¹⁰¹ Allerdings beinhalteten die Berichte, wie generell alle Zeitungsartikel zu dieser Zeit, keine Abbildungen. Dagegen bildeten die in Holzstich übertragenen Japandarstellungen einen wichtigen Bestandteil der Heine'schen Reiseberichte in der *Illustrierten Zeitung* (Leipzig).¹⁰² Das Blatt zeigte reges Interesse an Reisedarstellungen und Berichten über fremde Länder; drei Jahre nach der Gründung im Jahr 1843 betrug die Auflagenzahl 11.000 Exemplare.

Desgleichen erreichten die bebilderten Publikationen von Wilhelm Heine, Adolf Fischer und Bernhard Kellermann eine breite Leserschaft: Kellermanns „Sassa yo Yassa“ erschien zwischen 1911 und 1922 in vier Auflagen.

Zudem wurden die Galeristen und Ausstellungsmacher zu wichtigen Multiplikatoren der Reiseimpressionen. Dazu zählten einflussreiche Institutionen wie die Kunstsalons *Emil Richter* in Dresden sowie *Cassirer* und *Eduard Schulte* in Berlin und die *Wiener Secession*. Sie waren wichtige Künstlertreffpunkte und Orte der Auseinandersetzung, weil sie die neuesten künstlerischen Tendenzen präsentierten. Anschließend wurden die ausgestellten Bilder in Tageszeitungen und Kunstzeitschriften besprochen, in einigen Magazinen wurden die Japanbilder auch abgedruckt. Auf diese Weise fand eine Verbreitung der Ansichten statt, selbst wenn sie nicht im Original gesehen werden konnten.

¹⁰¹ Siehe dazu: Fischer, Bernhard 2003–2005, Vorwort.

¹⁰² Neben Heines eigenen Zeichnungen druckte das Blatt ergänzend Abbildungen von anderen Expeditionsmitgliedern ab. Siehe dazu: Wilhelm Heine: Von Berlin nach Japan, Reiseskizzen von W. Heine, in: *Illustrierte Zeitung*, 30.06.1860, Nr. 887, S. 467 ff.

Das zu dieser Zeit allgemein verbreitete Interesse an fremden und exotischen Ländern generierte dennoch nicht immer den absoluten Publikumserfolg. Doch auch dann konnten neue Anregungen entstehen, die von Dritten aufgenommen wurden. Dazu gehörte die VI. Ausstellung der *Wiener Secession*. Gerade einmal 6.200 Besucher hatten Hohenbergers Gemälde und Fischers Japansammlung gesehen. Die V. Secessions-Ausstellung besuchten dagegen 22.300 Personen. Dennoch war die Präsentation von Fischers japanischen Kunstobjekten wichtig für die österreichische Avantgarde und ihre Auseinandersetzung mit Japans Kunstästhetik: Gustav Klimt ließ sich durch den Besuch der Japanausstellung dazu anregen, eine eigene Japansammlung anzulegen.¹⁰³ Hohenbergers Malerei, die sich stilistisch an den französischen Impressionismus anlehnte, war für die Entwicklung des österreichischen Japonismus allerdings weniger bedeutsam. Viel mehr interessierten sich die Künstler für die Ästhetik der ausgestellten ostasiatischen Artefakte; Hohenbergers Arbeiten fungierten dagegen als Bindemittel zwischen „Ost“ und „West“.

Die Japanreise mag für den einzelnen Künstler eine Weiterentwicklung des eigenen Stils oder aber eine temporäre Auslotung von Elementen der japanischen Kunst bedeutet haben, grundsätzlich betrachtet trugen ihre Japanansichten indes wenig zur Weiterentwicklung des Avantgardismus bei. Dazu waren sie zu sehr objektverhaftet und wollten das Gesehene und Erlebte auf dem Papier festhalten.

Die Japanansichten allein führten also weder eine unbekannte Ästhetik ein noch trugen sie zum tiefen Verständnis des japanischen Kunstausdrucks bei. Zu Orliks Verdienst gehörte es jedoch, die technische Herstellung der japanischen Farbholzschnitte zu ergründen, selbst anzuwenden und seine Fertigkeiten weiterzuvermitteln. Auch hatte er sich kunsthistorisch auf dem Gebiet weitergebildet. Seine Kenntnisse kommunizierte er in mehreren Vorträgen, einigen Aufsätzen, mittels seiner Farbholzschnitt-Sammlung und bei der Lehrtätigkeit am Berliner Kunstgewerbemuseum. Dadurch konnte er andere Maler seines Umfelds dazu inspirieren, sich selbst in den Herstellungsprozess sowie in die künstlerischen Möglichkeiten des Farbholzschnitts einzuarbeiten.

1908 war in *Die graphischen Künste* zu lesen:

¹⁰³ Vgl. Hilger, Wolfgang, in: Vereinigung bildender Künstler (Hg.) 1986, S. 21.

„Als Lehrer aller folgenden Künstler, soweit sie im ‚Ver Sacrum‘ ihre Erstlinge darbrachten, muß Emil Orlik (geb. Prag 1870) gelten; wie ein Wanderapostel des modernen Holzschnitts trat er in Wien auf, nachdem er selbst schon durch fremde Schule gegangen war.“¹⁰⁴

Ebenso vermutete Kuwabara, es sei „sicherlich kein Zufall, daß sich eine Anzahl von Künstlern aus dem Kreis der *Wiener Secession* um 1902 und 1903 dem Originalholzschnitt zuwandte.“¹⁰⁵ In der Tat wurden nach Orliks Reise bemerkenswert viele Holzschnitte in den Ausgaben des *Ver Sacrum* abgedruckt. Nachweislich an die Technik herangeführt hatte Orlik Helen Hyde und Walther Klemm (1883–1957).¹⁰⁶ Auch Fritz Rumpf intensivierte als Schüler Orliks seine Kenntnisse in der Herstellungstechnik. Und August Macke (1887–1914) hatte zusammen mit dem Kunstmäzen Bernhard Koehler (1849–1927) eine Grafikausstellung des Böhmen in Berlin besucht. Hier hatte sich Koehler, wie dieser berichtete, angeregt mit Orlik über japanische Holzschnittmeister unterhalten.¹⁰⁷ Der intensive Austausch mit Koehler befruchtete wiederum Mackes Arbeiten.¹⁰⁸

Orlik war demnach ein regelrechter Multiplikator in Sachen Farbholzschnitt. Allerdings beschränkte sich seine Wissensvermittlung auf das „alte“ Japan. Die neuen Veränderungen im Land wurden, wie bei den anderen Malern auch, in Orliks Reisebildern, den öffentlichen Vorträgen und Berichten kaum beachtet.

„Das Thema meines Vortrags wurde keineswegs durch die Zeitereignisse angeregt, nur sehr wenige Photographien zeigten etwas von dem Eindringen der europäisch/amerikanischen Kultur – sagen wir besser nach Spengler *Zivilisation*. Ich gab also keine Schilderung des gegenwärtigen Zustandes beider Länder und sprach auch nicht von Politik, Sozialem, National-Ökonomischem! Davon verstehe ich auch nichts – ich bin ja nur ein Maler!“,

wusste Orlik sich zu verteidigen.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Kuzmany, Karl M., in: Die graphischen Künste 1908, S. 70.

¹⁰⁵ Kuwabara, Setsuko 1987, S. 69.

¹⁰⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Esslingen 1983, S. 3 f.

¹⁰⁷ Vgl. GNM Deutsches Kunstarchiv, Nachlass August Macke, Bestand 184, ZR ABK, II, B – I., in: Salmen, Brigitte, in: Ausst.-Kat. Murnau 2011, S. 76.

¹⁰⁸ Vgl. Salmen, Brigitte, in: Ausst.-Kat. Murnau 2011, S. 76.

¹⁰⁹ Emil Orlik: Allerlei aus China und Japan, 25.11.1931, zitiert nach: Walravens, Hartmut (Hg.) 1989, S. 99.

Oswald Spengler (1880–1936) verstand die letzte Phase der Kultur als *Zivilisation*, wobei diese den Tod der Kultur markiert (Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes – Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 2 Bde, München / Wien 1918, 1922).

Franz Hohenberger beschrieb dagegen den Besuch der Tôkyôter Kunstakademie sowie seine Eindrücke von der Kyôtoer Industrieausstellung im *Ver Sacrum* und thematisierte die neuesten Tendenzen der hiesigen zeitgenössischen Kunstszene.¹¹⁰ Zwar begegnete er den neuen Entwicklungen mit Skepsis, dennoch verschwieg er sie nicht und weckte so das Bewusstsein dafür, dass es neben der vielbeachteten „traditionellen“ Kunst auch einen anderen, an Techniken der europäischen Maltradition orientierten Kunstaustausch in Japan gab. Adolf Fischer widmete den „Wandlungen im Kunstleben Japans“ sogar ein eigenes Buch.¹¹¹ Vor dem Hintergrund des europäischen Desinteresses an der neuen Kunst Japans bezeichnete Pantzer Fischers Publikation als „weitsichtig, mutig, wenn nicht sogar revolutionär“.¹¹²

Punktuell hatten die Reisenden also durchaus neues Wissen über ihr Zielreiseland mitgebracht. Selbst in den populären Publikationen eines Bernhard Kellermann konnte der Leser neue Informationen, etwa über den Tanz, erhalten und dazu die Gestik der Akteurinnen studieren, welche Walser gezeichnet hatte. Allerdings waren dies Bücher, die sich nicht an Wissenschaftler und informierte Japankenner richteten und nicht frei von Fehlinformationen waren.

Heine war wohl der erste Maler aus dem euroamerikanischen Kulturraum, der Japan im 19. Jahrhundert wieder betreten und zeichnen konnte. Mehrere der Orte, welche der Expeditionsmaler beschrieb und abbildete, sollten später von vielen euroamerikanischen Touristen besucht werden.

Problematisch ist bei den skizzierten Prozessen, dass die Mitteilungen und Beobachtungen der Reisekünstler selektiv und subjektiv waren. Das bedeutet, dass die Maler einerseits neue Einsichten gewannen und kommunizierten, andererseits trugen sie dazu bei, die bereits bekannten, stereotypen Vorstellungsbildern zu verbreiten und zu zementieren.

¹¹⁰ Siehe dazu: Hohenberger, Franz, in: *Ver Sacrum* 1900.

¹¹¹ Fischer, Adolf 1900b.

¹¹² Pantzer, Peter, in: *Ostasiatische Zeitschrift* 2009, S. 66.

Schlussbetrachtung

Seit die Europäer von der Existenz Japans wussten und noch bevor die ersten Akteure den Inselstaat erreichten, wurde Japan zu einem Ort der Sehnsucht und Exotik stilisiert. Japan schien ganz anders zu sein und stand damit in Opposition zu dem Eigenen. Das stark verallgemeinernde Japan-Bild zog sich, mal mehr und mal weniger stark ausgeprägt, wie ein roter Faden durch die Geschichte der Auseinandersetzung und prägte die Imagination europäischer Japanrezipienten deutlich.

Entscheidende Impulse erhielt die Japanvorstellung im 19. und frühen 20. Jahrhundert im Zuge der euroamerikanischen Japanmode und des Japonismus. In dieser Zeit verdichtete sich die Japan-Idee zu einem festen Konstrukt und wurde in der Literatur, auf der Bühne, in der Malerei und Fotografie heraufbeschworen.

Die Untersuchungsergebnisse der vorliegenden Arbeit verdeutlichen, wie wirkmächtig sich die Japanvorstellung auch auf die Reiseresultate der hier im Fokus stehenden Künstler auswirkte, obgleich die Maler im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen Japan selbst bereisten und das Land mit eigenen Augen sahen. Ihre Reisebildwerke rekurrten auf die im euroamerikanischen Kulturraum herausgebildete Ostasien-Idee: Japan galt in der Heimat als ein Land der Ästhetik, der Poesie und Spiritualität, seine Bevölkerung wurde als naturverbunden, einfach, freundlich-zurückhaltend, feminin und ehrerbietig charakterisiert. Als Resultat wurde Japan in den Visualisierungen der Reisemaler erstaunlich einseitig mit einem sich wiederholenden Themenspektrum dargestellt: Im Fokus der Japanbilder stehen Landschaftsdarstellungen, Tempel- und Schrein-Ansichten, Szenen aus dem Bereich Musik, Tanz und Theater sowie Frauendarstellungen. Besonders eindrücklich ist die Wiederholung der Bildthemen, wenn man bedenkt, dass die Reisen von unterschiedlichen Individuen mit differenten Motivationen, Zugangsvoraussetzungen und Rahmenbedingungen durchgeführt wurden – als touristische Reise, Bildungsreise, Auftragsreise, mit und ohne Reisebegleiter, eigenfinanziert oder monetär unterstützt.¹

¹ Siehe dazu: Anhang, II. Tabellarische Übersicht Künstlerreisen.

Freilich hatte jeder Maler unterschiedliche Interessen, Schwerpunkte und ästhetische Vorlieben, dennoch bewegten sich ihre Abbildungen im rekapitulierten Spektrum. Das betraf besonders die Reisemaler seit der Meiji-Zeit, ergo Franz Hohenberger, Emil Orlik, Karl Walser und Emil Nolde, als sich das euroamerikanische Japan-Bild gefestigt hatte und der Ostasienaufenthalt jenseits von abenteuerlichen Expeditionen durchgeführt werden konnte.

Bei Wilhelm Heine standen noch die ethnografische Unterweisung im Geiste Alexander von Humboldts und die Dokumentation der Reiseerlebnisse im Vordergrund. Historische Ereignisse sowie die Darstellung des Landes und seiner Bevölkerung realisierte Heine in panoramaartigen, oft idealisierenden Landschaftsansichten und konzentrierten Typenaufnahmen. Während Heine in früheren Arbeiten vermehrt die Begegnung zwischen Einheimischen und Expeditionsteilnehmern thematisierte, konzentrierten sich seine späteren Arbeiten auf die Visualisierung des „Anderen“.

Romantisierende Naturaufnahmen wurden in Hohenbergers, aber auch in Walsers und Orliks Werk verwendet. Die Japanbilder wurden zunächst von der Landschaft und in zunehmender Weise von genrehaften Ansichten dominiert, wobei die Gattungen eine Verschränkung und Kombination mit Architekturansichten erfuhren. Japanische Versatzstücke, seien es Tempel mit weitausladenden Dächern, rote Torii, Dschunken- und Fischerboote sowie „traditionelle“ japanische Bekleidungsstücke und Haartrachten lassen sich bei jedem Maler wiederfinden. Das besondere Interesse der Maler bestand darin, die Kultur und Lebensart der Japaner zu visualisieren. Walser und Orlik konzentrierten sich, ebenso wie Nolde, zunehmend auf die Darstellung der Menschen. Vornehmlich gaben die Maler junge Frauen, Mädchen und interessante „Typen“ wie buddhistische Mönche, Rikschafahrer, Schauspieler und Tänzer in Einzeldarstellungen und in Genreszenen wieder.

Auffällig ist, dass die Künstler zunehmend darauf verzichteten, ihre Darstellungen genauer zu erläutern und zu lokalisieren. Japan wurde den Europäern immer vertrauter; es musste nicht mehr erschlossen werden. Stattdessen wurden nun die eigenen Wunschvorstellungen in den anderen Raum hineinprojiziert. Ethnografische Bebilderungen traten in den Hintergrund, während sich pittoreske, zeitlose Japandarstellungen größerer Beliebtheit erfreuten.

Daraus und aus der Gegenüberstellung mit dem westlichen Japan-Diskurs wird die These unterstützt, dass sich die Mehrzahl der Bildwerke der vertrauten Japanvorstellung fügte, selbst wenn die Reisenden eine Differenz zwischen ihrer Vorstellung und der Wirklichkeit im Land wahrnahmen. So wurde wiederholt der Untergang der Traditionen und die allgegenwärtige „Verwestlichung“ Japans beklagt – visualisiert wurde die Spuren der Modernisierung jedoch nicht. Auch die in Europa viel diskutierte kriegerischen Aktivitäten Japans sowie der Verfall und das Alter fanden bildnerisch keine Erwähnung, zugunsten der Inszenierung friedvoller Szenerien. Auf diese Weise wurden Pinsel und Zeichenstift zu einem Filter für das Interessante, Unbekannte und Exotische, ähnlich den in Europa zirkulierenden japanischen Souvenir-Fotografien, die fokussiert das Bild der zierlichen, lieblich lächelnden und jugendlich schönen Japanerin propagierten.

Zwar hatte Emil Orlik bald nach seiner Ankunft in Japan realisiert, dass es sich bei den Lichtbildern um inszenierte Darstellungen handelte, welche „[...] nur die ausgesuchten schönsten Geishas, die noch dazu geschminkt sind, als Wäscherinnen etc. kurz als Volk [...]“² abbildeten, dennoch finden sich auch in seinen Skizzenbüchern, obgleich natürlich gezeichnet, bevorzugt junge und lieblich anzuschauende Japanerinnen wieder. Bemerkenswert ist, dass etwa zwei Drittel aller in dieser Arbeit untersuchten Japanbildwerke, die ab dem Ende des 19. Jahrhunderts entstanden waren, Frauen darstellen – ausschließlich junge Japanerinnen. Oft wurden sie bei dem Malprozess objektiviert oder/und in Ausübung einer weiblich konnotierten Tätigkeit wiedergegeben. Im Vergleich dazu hatte Heine die Japanerin nur selten zum Darstellungsthema gemacht. Zu seiner Zeit existierte das angesprochene Frauen-Bild noch nicht.

Obwohl die Japanbilder also keine objektiven Reisedokumentationen darstellten, sondern von eurozentrischer Perspektive ausgingen und einen eigenen japanischen Mikrokosmos kreierten, ist die Analyse der Bildwerke auf inhaltlicher Ebene durchaus lohnenswert. Sie enthalten eine Aussage darüber, wie der Künstler sich selbst

² Emil Orlik an Max Lehrs, 05.10.1900, Shizuoka, zitiert nach: Orlik, Emil [1981], S. 117.

positionierte und welche Vorstellungen und Wünsche er hatte, obgleich die eigene Welt nicht dargestellt wurde.

Angesichts der industriellen Revolution, der Mechanisierung und Verstädterung, die den Alltag des europäischen Lebens prägten, sehnten sich viele Kunstausbübende nach einer friedvollen, einfacheren Welt, in der die Menschen rücksichtsvoll im Einklang mit der Natur leben, ihre jahrhundertealten Traditionen pflegen und in der das Rollenbild fest definiert ist. So sind die Arbeiten Ausdruck einer Realitätsflucht.

Punktuell gelang es den Malern, das stereotype Bild zu durchdringen, etwa dann, wenn die Bevölkerung präsenter, greifbarer dargestellt und damit entmystifiziert wurde. Dazu gehören individualisierte Porträts und die Abbildungen von natürlich anmutenden, wenig spektakulären Beobachtungen, bei denen die Einheimischen kongenial und nicht in Opposition zu der eigenen Kultur dargestellt wurden.

In Gesamtbetrachtung jedoch konzentrierten sich die Gemälde, Grafiken und Zeichnungen auf einige Darstellungsthemen und sind dadurch wenig facettenreich. Sie verpassten es, Japan aus einer ungewohnten Perspektive wiederzugeben, sich kritisch zu positionieren. Damit stehen die Darstellungen der Kunstauffassung des Realismus entgegen; sie implizieren vielmehr eine Anlehnung an die Orientalmalerei und den Exotismus.

Folglich klingt bei mehreren Japanbildern, trotz Idealisierung, indirekt eine Degradierung Japans an, gegeben durch die Feminisierung und Verniedlichung des Landes und seiner Bevölkerung, der Objektivierung der Japanerin sowie der Negation von Fortschritt, Wandel, Vielseitigkeit und Transkulturalität, sodass sich im Grunde genommen ein Gefühl der Überlegenheit gegenüber Japan einstellte angesichts des maskulin-aggressiven Imperialismus euroamerikanischer Nationen. Hierin zeigt sich, dass die Maler Kinder ihrer Zeit waren. Inwiefern die Reisebilder nach Wilhelm Heine tatsächlich aktiv eine Über- und Unterlegenheit ausdrücken wollten, bleibt fraglich.

Zwar standen die Reisebilder in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für eine zeitlose Japanvorstellung, stilistisch vollzog sich jedoch ein Wandel. Die im 19. Jahrhundert beginnende Emanzipation der Malerei von ihrer rein abbildenden Funktion hin zur Thematisierung des subjektiven Ausdrucks prägte die Malweise der Japanbilder – Details wurden reduziert, der Ausdruck von Form und Farbe erhielt eine größere

Bedeutung. Dadurch wurden die detailgenauen Panoramen Wilhelm Heines obsolet, sie wurden abgelöst von den impressionistischen Darstellungen eines Franz Hohenbergers bis hin zu den expressiven Momentaufnahmen Emil Noldes.

An dieser Entwicklung hatte der im euroamerikanischen Raum herausgebildete Japonismus seinen Anteil, wie diese Studie belegt: Die untersuchten Reiseimpressionen können generell in der Kategorie des Japonismus gedacht werden, sofern die Bildwerke in dieser Zeit angefertigt wurden. Denn selbst Reisemaler wie Franz Hohenberger, die keine direkten Berührungspunkte zum Japonismus hatten, reagierten doch indirekt auf die im deutschsprachigen Kulturraum vorherrschenden Japanprojektionen, welche unter anderem aus dem Japonismus resultierten. Allerdings verfolgten die Künstler unterschiedliche Intentionen und bildeten differente Herangehensweisen heraus – sowohl im Umgang mit den japanischen Motiven als auch bei der künstlerischen Adaption ostasiatischer Bildgestaltungselemente. Folglich wird in dieser Analyse zwischen dem motivischen und stilistischen Japonismus unterschieden.

Neben der Annäherung an Japan über ungewohnte und interessante Motive war es vor allem Emil Orlik, der in Japan die heimische Kunst der Vor-Meiji-Zeit sowohl in der Praxis als auch in der Theorie studierte. Er erprobte den japanischen Kunsta Ausdruck primär im Medium des Holzschnitts. In diesen Arbeiten hellte sich seine Farbpalette auf, das Kolorit wurde Teil der Gestaltung, der Bildraum gewann an Fläche und die Kompositionen wurden insgesamt überzeugender ausgeführt. Orliks bewusste Hinwendung zu und Erprobung von Aspekten der japanischen Stilistik ist jedoch kaum denkbar, wenn dieser nicht bereits in Europa Kontakt zum stilistischen Japonismus gehabt hätte. So blieb sein Ausgangspunkt im Grunde genommen im eigenen Kulturkreis. In Japan fand dann eine Vertiefung der Fertigkeiten statt. Dabei lernte er Praktiken kennen wie die technische Herstellung des Farbholzschnitts und machte die Bekanntschaft mit bedeutenden Japankennern, was nur vor Ort möglich war.

Diese Untersuchung zeigt erstmals auf, dass auch Emil Nolde japanische Kunstwerke als Anregungen für sein Werk studierte. In den 1900er-Jahren fühlte sich Nolde von dem grafischen Einsatz der Linien und von den Farben japanischer Ukiyo-e angesprochen. Als ein Resultat entstand der Holzschnitt „Sturm“, eine Adaption von Hokusais Grafiken. Die stilistische Analyse lässt zudem vermuten, dass sich Nolde mit dem Kunsta Ausdruck ostasiatischer Tuschkmalerei auseinandergesetzt hatte. Er

experimentierte mit expressiver, an- und abschwelliger Pinselführung, Asymmetrie, Reduktion und Leere. Vornehmlich in den in Japan und China entstandenen Dschunken-Aquarellen werden diese Charakteristiken deutlich. Bereits vor der außereuropäischen Reise hatte Nolde für mehrere Arbeiten, darunter Ansichten des Hamburger Hafens, einen ähnlichen Ausdruck verwendet. Für Noldes Oeuvre waren die Auseinandersetzungen mit dem Japonismus und mit Elementen der japanischen Kunst in der Heimat stilprägender als der kurze Japanaufenthalt. Zu dieser Zeit hatte der Maler seinen Stil gefunden, sodass er die Maltechnik auf Reisen selbstsicher anwendete.

Nicht ungewöhnlich für junge Künstler im Umfeld der Berliner Avantgarde erprobte Karl Walser in der gleichen Zeit wie Nolde den künstlerischen Ausdruck der Japonisten. Die in Japan angefertigten Werke sind in Bezug auf die Anwendung der japanischen Bildgestaltungselemente jedoch ambivalent. Einerseits lockerte der Maler in einigen Japanbildern seine Pinselführung, verwendete helle, kräftige Farben und wurde dekorativer, mehrere Bildwerke führte er wiederum detailliert und im Sinne der europäischen Maltradition aus. Obwohl Walser japanische Gestaltungsprinzipien also nicht unbekannt waren und er auf seinem mehrmonatigen Japanaufenthalt Farbholzschnitte erwarb, führte dies zu keiner generellen Vertiefung der japanischen Kunst. Vielmehr interessierte sich Walser für die Motive, denen er auf Reisen begegnete.

Gleiches gilt für Franz Hohenberger. Er führte seine Japanbilder in der Manier des französischen Impressionismus aus. Aber auch Emil Orlik und Emil Nolde suchten nach attraktiven Bildthemen im Sinne des motivischen Japonismus.

Generell zeigt sich, dass die Maler eher mit der Suche nach und um die Wiedergabe von interessanten Motiven rangen als mit der Erprobung der japanischen Stilelemente. Daher überrascht es nicht, dass die Reisebilder allein wenig zur Weiterentwicklung der Avantgarde und deren Suche nach innovativen Ausdrucksmöglichkeiten beitrugen. Diese Beobachtung stützt die Annahme, dass der kreative Austausch in den Kunstzentren Europas sowie die Weiterentwicklung von Ideen in den heimischen Ateliers für die Reisemaler in der Regel bedeutsamer waren als das Erlebnis, für eine temporäre Zeit in eine andere Kultur einzutauchen.³

³ Siehe dazu: Berger, Klaus 1980, S. 14.; Otterbeck, Christoph 2007, S. 345 ff.

Hierbei drängt sich die kritische Frage nach der Sinnhaftigkeit derlei Künstlerreisen auf. Für die einzelnen Künstler – insbesondere diejenigen, die sich für längere Zeit im Land aufhielten, Kontakte außerhalb der touristischen Begegnung knüpfen konnten und dadurch selbst Spuren in Japan hinterließen – bedeutete die Reise sehr wohl einen Erkenntnisgewinn, auch wenn hier von keiner schlagartigen Einsicht die Rede sein kann. Erst das dezidierte, auf einen längeren Zeitraum angelegte Studium der japanischen Kunst konnte eine spürbare Auswirkung auf das eigene Werk haben. Daher weist der Erkenntnisgewinn differente Qualitäten auf. Zudem war er abhängig von verschiedenen Faktoren wie dem Vorwissen, dem Zugang zu Kunst und Kultur, Sprachkenntnissen sowie der individuellen Motivation. Letztere war diesbezüglich entscheidend: Heine und Orlik haben sich bis zu ihrem Lebensende immer wieder mit Japan auseinandergesetzt, während in Hohenbergers, Walsers und Noldes Werk Ostasien lediglich phasenhaft spürbar ist.

Nichtsdestotrotz erfuhren alle Reisenden nach ihrer Rückreise große Aufmerksamkeit. Wie aufgezeigt werden konnte, führte die öffentlichkeitswirksame Vermarktung der Erlebnisse alsbald zu einem Karriereaufschwung. Das betraf insbesondere die künstlerischen Laufbahnen von Wilhelm Heine, Emil Orlik, Franz Hohenberger und Karl Walser.

Wenn anfangs davon gesprochen wurde, dass sich die Japanvorstellung europäischer Rezipienten wirkmächtig auf die Bildwerke der Reisemaler auswirkte, so muss gleichermaßen konstatiert werden, dass ebenso ihre Reiseresultate zu einem Teil des Japan-Diskurses wurden: In ihrer Heimat traten die Künstler als Mediatoren und Kenner in Sachen Japan auf. Bei dem Prozess übersetzten die Maler das in der Ferne gesammelte Wissen, ihre Erlebnisse und Empfindungen und übertrugen diese auf unterschiedliche, dem europäischen Publikum vertraute Medien. Anschließend wurden die Ergebnisse der Öffentlichkeit präsentiert und von Publikationen, Kunstaustellungen und wichtigen Multiplikatoren autorisiert.

Die Berichte, Briefe und Essays einiger Künstler förderten darüber hinaus die Verbreitung neuer Erkenntnisse. Emil Orlik kommunizierte sein Wissen über die Herstellung des Farbholzschnitts via Artikel, über Vorträge sowie mittels seiner Tätigkeit als Grafiklehrer. Dadurch regte er andere Grafiker an, die Technik selbst zu

erproben. Und Franz Hohenberger sensibilisierte seine Zeitgenossen für die zeitgenössische japanische Kunstszene.

Somit sind die Reiseergebnisse bezüglich ihres Potenzials und ihrer Auswirkung auf das heimische Publikum komplex und ambivalent zu bewerten. Auf der einen Seite trugen sie dazu bei, neue Informationen und Erkenntnisse über das Zielreiseland zu kommunizieren. Auf der anderen Seite operierten die Maler mit Fremdeitsbildern und dichotomen Strukturen, wodurch das romantisierte und klischeebelastete Japan-Bild verstärkt und perpetuiert wurde. Letzteres bewirkten insbesondere die gemalten und gezeichneten Japanbilder.

Es ist bemerkenswert, dass die stereotype Japan-Imagination des 19. und frühen 20. Jahrhunderts bis heute in ihren Grundzügen Bestand hat. Vor diesem Hintergrund erhält die Arbeit eine hohe Aktualität: Noch immer zirkulieren in unserem Kulturkreis sehnsuchtsvolle Bilder und Vorstellungen von Japan, vorbereitet von Reiseportalen, Hochglanzmagazinen, Amateurfotografen und Malern, die bewusst mit dem reizauslösenden Moment spielen (Abb. 157, 158). Der Exotismus und seine Inszenierung sind noch immer greifbar, auch wenn Klaus von Beyme mit dem Zeitalter des Postkolonialismus dessen Ende verkündet.⁴

Dabei werden die Bilder nicht selten instrumentalisiert und unreflektiert übernommen, wie jüngst eine Aktion des Bostoner *Museum of Fine Arts* verdeutlichte. Hierbei konnten die Museumsbesucher in dem originalgetreuen Replikat des Kimonos, welcher in Monets berühmten Gemälde „La Japonaise“ dargestellt ist, vor eben jenem Ölbild posieren und sich dabei ablichten lassen (Abb. 159). Aufgrund massiver Proteste musste das Event bald abgebrochen werden: Es wurde moniert, dass Asiaten in den USA nach wie vor mit rassistisch unterlegten Stereotypen konfrontiert werden. Ebendiese asymmetrischen Denkmuster wurden von der Bostoner Aktion unbeabsichtigt offengelegt.⁵

⁴ „[...] es kam zu einer hybridisierten Weltkultur, in der auch die nicht-nordatlantischen Länder zunehmend ihre Stimme erheben können. Das Ende des Exotismus war damit eingeleitet.“ Beyme, Klaus von 2008, S. 10.

⁵ Vgl. Seelmann, Hoo Nam 2015.

Doch auch im positiven Sinn sei am Ende der Untersuchung darauf hingewiesen, dass das Interesse an Elementen der japanischen Kunst und Kultur nicht verloren ging, obwohl der „klassische“ Japonismus in der kunstgeschichtlichen Betrachtung gemeinhin nach dem Ersten Weltkrieg endet. Nach wie vor assimilieren und adaptieren Künstler aus dem euroamerikanischen Kulturraum Aspekte des japanischen Kunstaustauschs – ein Moment, das auf Wechselwirkungen basiert und Austauschprozesse generiert.

ANHANG

I. Künstlerbiografien

Wilhelm Heine

1827

Peter Bernhard Wilhelm Heine wird als Sohn eines Theaterschauspielers am 30. Januar in Dresden geboren.

1843

Nach Absolvierung einer Maurerlehre Studium an der Dresdner Kunstakademie bei Gottfried Semper und Julius Hübner.

1846

Dank eines Stipendiums lässt sich Heine in Paris als Dekorationsmaler ausbilden.

1849

Zurückgekehrt in Dresden tritt Heine eine Stelle als königlicher Hoftheatermaler an. Noch im selben Jahr flüchtet Heine aus seiner Heimat, verwickelt in die revolutionären Aufstände gegen das Könighaus, und gelangt nach New York. Am Broadway eröffnet er ein Atelier zusammen mit Julius H. Kummer.

1851

Aufgrund einer Bekanntschaft mit dem Schriftsteller und Archäologen Ephraim George Squier bereist Heine Lateinamerika; er zeichnet, sammelt Naturalien und übernimmt kleinere diplomatische Aufträge. Zwei Jahre später erscheint „Wanderbilder aus Central-Amerika. Skizzen eines deutschen Malers“ in Leipzig.

1852–1854

Als *Master's mate* Teilnahme an Japanexpedition unter Matthew Perry.

1855

Am 4. Mai wird Heine Bürger der Vereinigten Staaten von Amerika.

In der Folgezeit Verarbeitung und Vermarktung der Japanreise, Anfertigung von lithografischen Mappenwerken, Reiseberichten. „Reise um die Erde nach Japan“, publiziert 1856 in Leipzig, wird zu einem großen Erfolg und ins Französische und Niederländische übersetzt.

1858

Heirat Catherine Whetten Sedgwick (1824–1859).

1859

Reise nach Tripolis zu Studienzwecken für die Anfertigung eines Wandgemäldes im Kapitol, Washington.

1860–1861

Zweite Japanreise als Zeichner der preußischen Expedition geleitet von

Friedrich zu Eulenburg; 1864 erscheint „Eine Weltreise um die nördliche Hemisphäre“.

1862

Freiwillige Teilnahme am Amerikanischen Bürgerkrieg auf Seiten der Unionsstaaten.

1865

Posten als US-Konsul in Paris und Liverpool.

1871

Rückkehr nach Dresden. Verarbeitung seiner Japanreisen im Folioband "Japan. Beiträge zur Kenntniss des Landes und seiner Bewohner", Dresden 1873–1875.

1885

Wilhelm Heine verstirbt am 5. Oktober in Radebeul bei Dresden.

Franz Hohenberger

1867

Franz Hohenberger wird am 14. August in Wien geboren.

1883–1886

Studium der Malerei an der Wiener Kunstakademie bei Christian Griepenkerl, August Eisenmenger und Siegmund L'Allemand.

1886

Spezialstudium der Historienmalerei bei Leopold Carl Müller.

1891

Zweijähriger Parisaufenthalt. Studium an der École des Beaux-Arts u. a. bei Jean-Léon Gérôme. Kommt in Kontakt mit Josef Engelhart und erhält wichtige künstlerische Impulse von diesem.

1893

Zurück in Wien. Mitarbeit bei Engelhart (Bilder für Budapester Zirkus Somossy), Maximilian Lenz (Fassade Annahof, Wien), Alexander D. Goltz (Theatervorhang Wiesbaden).

1895

Einjährige Japanreise mit dem Ostasiensammler Adolf Fischer. Auf der Rückreise Aufenthalt in Indien, Besuch der Ellora-Höhlen mit Afrikaforscher Oskar Baumann.

1896

Assistiert bei der Zusammenstellung von Adolf Fischers Japansammlung in Berlin. Hohenbergers Japanbilder werden in der Galerie Eduard Schulte (Berlin) gezeigt.

1897

Rückkehr nach Wien. Seit 1898 Mitglied der *Wiener Secession*, 1907–1909 Präsident der Secession.

1900

Teilnahme an der VI. Secessions-Ausstellung mit Japanbildern.

1902

Gründung einer Malschule zusammen mit Ferdinand Kruis.

1903

Anfertigung des Kirschblütenfrieses für Honorarkonsul Felix Fischer, präsentiert in der XVII. Secessions-Ausstellung.

1916

Auflösung der Malschule.

Hohenberger wird für zwei Jahre zum Kriegsdienst ins polnische Lublin eingezogen. Tätigkeit als Kriegsmaler.

1927

Erhält den Professorentitel. Hohenberger lebt und arbeitet bevorzugt in Wien.

1941

Franz Hohenberg verstirbt am 17. Dezember in Wien.

Emil Orlik

1870

Emil Orlik wird am 21. Juli in Prag als Sohn eines Schneidermeisters geboren.

1889–1891

Lernt an der privaten Malschule von Heinrich Knirr.

1891

Studium an der Münchner Akademie bei Wilhelm von Lindenschmit, Johann Leonhard Raab für drei Semester.

1896

Erste Holzschnittversuche zusammen mit Bernhard Pankok.

1897

Atelier in Prag.

1898

Reise nach England, Schottland, Belgien, Frankreich und in die Niederlande.

1899–1905

Mitglied der *Wiener Secession*.

1900–1901

Japanaufenthalt.

1901–1902

Japanausstellungen:

20.04.–20.10.1901 Internationale Kunstausstellung Dresden; 28.11.–27.12.1901 Kunstsalon Cassirer, Berlin; 11.01.–25.01.1902 Kunstsalon Emil Richter, Dresden; 03.02.1902 (Eröffnung) Mährisches Kunstmuseum, Brünn; 08.03.1902 (Eröffnung) Kunstsalon Pisko, Wien; 02.–03.1902 XIII. Ausstellung der Wiener Secession; 04.–06.1902 XIV. Ausstellung der Wiener Secession; 03.1902 k. k. Österreichisches Museum, Wien; 23.03.–12.04.1907 Kunstsalon Cassirer, Berlin.

1903

Reise nach Paris, London, Amsterdam.

1904

Verlegt das Atelier nach Wien. Orlik wird von der Staatlichen Lehranstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums als Professor berufen. Im Jahr darauf verlegt er sein Atelier nach Berlin.

Das grafische Mappenwerk „Aus Japan“ erscheint.

1905

Erste Kostümbilder für Max Reinhardt.

1906

Tritt der *Berliner Sezession* bei, verlässt diese 1913.

1906–1911

Unternimmt mehrere Reisen: Italien, Paris, Schweiz.

1912

Zweite Ostasienreise über Ägypten, Nubien, Ceylon, China, Korea. Kurzer Japanaufenthalt.

1914

Teilnahme an der Deutschen Werkbundausstellung in Köln mit Wandmalereien.

1915

Dänemarkreise.

1918

Nimmt an der deutsch-russischen Friedenskonferenz teil, es entstehen zahlreiche Porträts.

1921

Grafikmappe „Die Reise nach Japan“.

1924

Reise in die Vereinigten Staaten von Amerika.

1925–1930

Weitere Reisen nach Spanien, Frankreich, Dalmatien und in die Schweiz.

1932

Emil Orlik stirbt am 28. September in Berlin.

Karl Walser

1877

Karl Edmund Walser wird am 08. April im schweizerischen Biel geboren.

1894

Antritt der Lehre als Dekorationsmaler bei Gustav Kämmerer in Stuttgart.

1896–1897

Studium in der Kunstgewerbeschule in Straßburg.

1898

Im Anschluss verschiedene Aufenthalte in Biel, München und Zürich u. a.

1899

Umzug nach Berlin, Tätigkeit als Gebrauchsgrafiker. Er fertigt Illustrationen für den Bruno-Cassirer-Verlag an und macht dadurch die Bekanntschaft mit dem Galeristen Paul Cassirer.

1903

Walser wird Mitglied der *Berliner Sezession*. Er tritt in Kontakt mit Max Slevogt, Lovis Corinth, Max Liebermann. Als Sezessions-Mitglied lernt er vermutlich Emil Orlik kennen. Erste Bühnenentwürfe für Max Reinhardt entstehen.

1904–1911

Aufenthalte in Italien, Spanien, den Niederlanden und Frankreich.

1908

Japanreise zusammen mit Bernhard Kellermann.

1909–1910

Ausstellungen der Japanbilder:

28.03.–Ende April 1909 Kunstsalon Cassirer, Berlin; 16.09.–10.10.1909 Züricher Kunstgesellschaft; 1909 Moderne Galerie Marie Held, Frankfurt; 16.07.–09.10.1910 Sonderbundaustellung, Düsseldorf.

1910

Heirat Hedwig Agnes Czarnetzki (1885–1987)

1911–1912

Übernimmt als Vertretung von Emil Orlik Lehrauftrag (Klasse für Grafik) an der Kunstgewerbeschule in Berlin.

1915

Kontaktaufnahme zur Winterthurer Kunstszene. Walser übernimmt zunehmend Auftragsarbeiten für die malerische Ausstattung von privaten und öffentlichen Gebäuden und macht sich dadurch einen Namen als Wandmaler.

1925

Endgültige Niederlassung in der Schweiz (Zürich).

1927

Aufnahme in die Preußische Akademie der Künste.

1942

Teilnahme an der 23. Biennale in Venedig.

1943

Karl Walser stirbt am 28. September in Bern.

Emil Nolde

1867

Emil Hansen wird als Sohn einer Bauernfamilie am 07. August in dem Dorf Nolde, im deutsch-dänischen Grenzgebiet geboren.

1884–1888

Ausbildung als Holzbildhauer und Zeichner in Flensburg.

1892–1897

Fachlehrer für gewerbliches Zeichnen und Modellieren am Industrie- und Gewerbemuseum St. Gallen. 1894 fertigt er eine kommerziell erfolgreiche Serie von Bergpostkarten mit skurrilen Sagengestalten an. Beschließt freischaffender Maler zu werden.

1898–1900

Studienjahre: Malschule bei Friedrich Fehr in München, Wechsel zur privaten Malschule Adolf Hölzels in Dachau, Académie Julian in Paris.

1902

Heirat Ada Vilstrup (1879–1946). Änderung des Nachnamens in Nolde.

1903

Das Ehepaar zieht auf die Ostseeinsel Alsen. Die Winter verbringen sie in Berlin.

1906–1907

Mitglied der Künstlergruppe *Brücke*.

1908–1911

Mitglied der *Berliner Sezession* bis zum Streit mit Max Liebermann. Nolde wird ausgeschlossen, tritt 1911 der *Neuen Sezession* bei.

1913–1914

Südseereise mit Ehefrau Ada als Mitglied der Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition.

1916

Umzug nach Utenwarf bei Ruttebüll. 1920 wird Utenwarf nach einer Volksabstimmung dänisch, Nolde dänischer Staatsbürger.

1921

Reisen nach Paris, England, Spanien, Zürich.

1924

Reisen nach Norditalien, Wien.

1927

Bautätigkeiten für ein Wohnhaus und Atelier in Seebüll.

Jubiläumsausstellung zum 60. Geburtstag in Dresden, dann Hamburg, Kiel, Essen und Wiesbaden. Die Christian-Albrechts-Universität Kiel verleiht Nolde die Ehrendoktorwürde.

1931

Mitglied der Preußischen Akademie der Künste.

1934

Tritt der Nationalsozialistischen Arbeitsgemeinschaft Nordschlesien bei, die ein Jahr später zur NSDAP Nordschlesien wird.

1937

Beschlagnahmung von über 1.000 Werken Noldes in mehreren deutschen Museen. Seine Werke werden in der Ausstellung „Entartete Kunst“ zur Schau gestellt.

1941

Malverbot, Verkaufs- und Ausstellungsverbot.

1946

Ada Nolde verstirbt.

1948

Heirat Jolanthe Erdmann (1921–2010).

1950–1956

Teilnahme an mehreren Biennalen in Venedig (1950, 1952, 1956) sowie an der documenta 1955.

1956

Emil Nolde verstirbt am 13. April in Seebüll.

II. Tabellarische Übersicht Künstlerreisen

Künstler	Dauer Japanaufenthalt	Alter bei Reise	Reisetypus	Aufgaben / Abhängigkeiten	Finanzierung	Besuchte Orte (nachgewiesen)
Wilhelm Heine (1827–1885)	1. Reise	1. Reise	1. Reise	1. Reise	1. Reise	1. Reise
	ca. 5 Monate (08.07.1853–15.07.1853; 13.02.1853–28.06.1854)	26 Jahre	- Expeditionsmaler (Acting master's-mate)	- visuelle Dokumentation der Expedition - Reise in Gruppe mit vorgegebenen Zielen	- Reisefinanzierung durch die US Navy	- Hakodate - Shimoda - Uraga (heute Yokosuka)
	2. Reise	2. Reise	2. Reise	2. Reise	2. Reise	2. Reise
	ca. 7 Monate (07.09.1860–23.02.1861; 24.07.1861–17.09.1861)	33 Jahre	- Expeditionszeichner	- visuelle Dokumentation der Expedition - Oberaufseher über den Fotografen Carl Bismarck - zunächst Reise in Gruppe mit vorgegebenen Zielen; später individuelle Reise	- Reisefinanzierung durch die preußische Regierung	- Edo (Tôkyô) - Ikegami - Kamakura - Kanagawa - Kawasaki - Nagasaki - Ôji - Shinagawa - Yokohama
Franz Hohenberger (1867–1941)	ca. 1 Jahr (24.03.1895–vor 05.1896)	28 Jahre	- Reiseillustrator (beauftragt von Adolf Fischer)	- Illustration der Japanreise Adolf Fischers - gemeinsame Reise mit, aber auch unabhängig von Fischer	- Reisefinanzierung durch Adolf Fischer	- Kyôto - Nagasaki - Nikkô - Tôkyô - Yokohama

Emil Orlik (1870–1932)	1. Reise	1. Reise	1. Reise	1. Reise	1. Reise	1. Reise
	ca. 10 Monate (25.04.1900–24.02.1901)	30 Jahre	- Bildungsreisender	- Studium Technik des jap. Farbholzschnitts - individuelle Reise	- Eigenfinanzierung (Reisezuschuss durch Stipendium) - Reisekosten ca. 16.000 Mark	- Enoshima - Hakone - Kamakura - Kobe - Kyôto - Nagoya - Nara - Nikkô - Numata / Ikaho / Aiku-wakamatsu / Akakura / Tsugawa - Shizuoka - Tôkyô - Yokohama
	2. Reise	2. Reise	2. Reise	2. Reise	2. Reise	2. Reise
	8 Tage, 07.1912	42 Jahre	- Bildungsreisender	- individuelle Reise	- Eigenfinanzierung	- Yokohama / Tôkyô
Karl Walser (1877–1943)	ca. 4 Monate (ca. 03.04.1908–03.08.1908)	31 Jahre	- Reiseillustrator (beauftragt von Paul Cassirer)	- Anfertigung Illustrationen zu Bernhard Kellermanns Reiseberichten - gemeinsame Reise mit Kellermann; zeitweise allein	- Reisefinanzierung durch Paul Cassirer	- Kyôto - Miyazu - Tôkyô - Tsuruga - Yokohama
Emil Nolde (1867–1956)	ca. 2 Wochen (ca. 20.10.1913–03.11.1913)	46 Jahre	- touristischer Japanaufenthalt auf der Hinreise zur „Medizinisch-demografischen Deutsch-Neuguinea-Expedition“	- Reise mit Ada Nolde und den Mitgliedern der Südseeexpedition (Gertrud Arnthal, Prof. Dr. Alfred Leber; ab Neuguinea mit Prof. Dr. Ludwig Külz)	- Eigenfinanzierung, Kreditaufnahme von 10.000 Mark, Reisekosten insgesamt 23.000 Mark	- Ikaruga - Kobe - Kodzu - Kyôto - Moji - Nagasaki - Nara - Nikko - Shimonoseki - Tôkyô

III. Literaturverzeichnis

Monografien, Aufsätze

- Adams, Henry, in: Ausst.-Kat. Washington/Pittsburgh/Boston 1987
Adams, Henry, *The Mind of John La Frange*, in: Ausst.-Kat. Washington/Pittsburgh/Boston 1987, S. 11–77
- Ahrens, Birgit 2001
Ahrens, Birgit, „Denn die Bühne ist der Spiegel der Zeit“. Emil Orlik und das Theater, Kiel 2001
- Alcock, Rutherford 1878
Alcock, Rutherford, *Art and Art Industries in Japan*, London 1878
- Alcock, Rutherford 1863
Alcock, Rutherford, *The capital of the tycoon. A narrative of a three years' residence in Japan*, New York 1863
- Aoki, Eiichi, in: *Japan Railway and Transport Review* 1994
Aoki, Eiichi, *Growth of Independent Technology*, in: *Japan Railway and Transport Review*, 3 Jg. 1994, S. 56–59
- Arbeitsausschuss, o. A., in: Ausst.-Kat. Wien 1900
Arbeitsausschuss, o. A., Vorwort zur VI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, in: Ausst.-Kat. Wien 1900, S. 3
- Arnold, Alice Laura, in: Ausst.-Kat. Berlin 2006a
Arnold, Alice Laura, *Der Sturm. Drehscheibe der Avantgarde in Berlin und Tokyo*, in: Ausst.-Kat. Berlin 2006, S. 106–119
- Arnold, Alice Laura, in: Ausst.-Kat. Berlin 2006b
Arnold, Alice Laura, *Japonismus in Berlin und der Einfluss des Westens auf die Malerei Japans*, in: Ausst.-Kat. Berlin 2006, S. 82–91
- Badorrek-Hoguth, Claire 1983
Badorrek-Hoguth, Claire, *Der Buchkünstler Karl Walser. Eine Bibliographie*, Bad Kissingen 1983
- Bahr, Hermann 1900
Bahr, Hermann, *Secession*, Wien, 3. Aufl. 1900
- Bätschmann, Oskar 1989
Bätschmann, Oskar, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln 1989
- Bauer-Friedrich, Thomas, in: Ausst.-Kat. Chemnitz 2013
Bauer-Friedrich, Thomas, *Gemälde*, in: Ausst.-Kat. Chemnitz 2013, S. 19–117
- Baumunk, Bodo, in: *Croissant / Ledderose* (Hg.) 1993
Baumunk, Bodo, *Japan auf den Weltausstellungen 1862–1933*, in: *Croissant / Ledderose* (Hg.) 1993, S. 44–55
- Belgin, Tayfun, in: *Irvine* (Hg.) 2014
Belgin, Tayfun, *Wiener Japonismus. Vom Figürlich-Perspektivisch zum Flächig-Ornamentalen Stil*, in: *Irvine* (Hg.) 2014, S. 90–103
- Berger, Klaus 1980
Berger, Klaus, *Japonismus in der westlichen Malerei: 1860–1920. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bonn/München 1980
- Berger, Klaus, in: *Wichmann* (Hg.) 1972
Berger, Klaus, *Das Vorbild Japan*, in: *Wichmann* (Hg.) 1972, S. 15–19

- Beyme, Klaus von 2008
 Beyme, Klaus von, *Die Faszination des Exotischen. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst*, München 2008
- Bird, Isabella L. 1882 (nach der englischen Ausgabe von 1880)
 Bird, Isabella L., *Unbetretene Reisepfade in Japan. Eine Reise in das Innere des Landes und nach den heiligen Stätten von Nikko und Yezo*, Jena 1882 (nach der englischen Ausgabe von 1880)
- Bondi, G., in: *Blätter für literarische Unterhaltung* 1898
 Bondi, G., *Aus Vier Erdteilen. 2. Bilder aus Japan*, in: *Blätter für literarische Unterhaltung* 1898, 20, S. 313
- Bredekamp, Horst 2010
 Bredekamp, Horst, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010
- Brenner, Peter J. 1990
 Brenner, Peter J., *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*, Tübingen 1990
- Brenner, Peter J., in: Brenner (Hg.) 1989
 Brenner, Peter J., *Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts*, in: Brenner (Hg.) 1989, S. 14–49
- Brie, Friedrich 1920
 Brie, Friedrich, *Exotismus der Sinne. Eine Studie zur Psychologie der Romantik*, Heidelberg 1920
- Bru, Ricard 2014
 Bru, Ricard, *Erotic Japonisme. The influence of Japanese sexual imagery on Western art*, Leiden 2014
- Burke, Peter 2001
 Burke, Peter, *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*, London 2001
- Burty, Philippe, in: *The Academy* 1875
 Burty, Philippe, *Japonism*, in: *The Academy. A weekly review of literature, science, and art*, 8 Jg. 1875, 170, S. 150–151
- Castro Varela, María do Mar / Dhawan, Nikita 2015
 Castro Varela, María do Mar und Dhawan, Nikita, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld, 2. Aufl. 2015
- Chamberlain, Basil Hall / Mason, W. B. 1913
 Chamberlain, Basil Hall und Mason, W. B., *A handbook for travellers in Japan. (including Formosa)*, New York, 9 Aufl. 1913
- Chamberlain, Basil Hall / Mason, W. B. 1907
 Chamberlain, Basil Hall und Mason, W. B., *A handbook for travellers in Japan. Including the whole Empire from Saghalien to Formosa*, London, 8. Aufl. 1907
- Chamberlain, Basil Hall / Wickert, Erwin [1990]
 Chamberlain, Basil Hall und Wickert, Erwin, *ABC der japanischen Kultur. Ein historisches Wörterbuch = (Things Japanese). Das Buch beruht auf der 5., vom Verfasser durchgesehenen Auflage*, Zürich [1990]
- Collin, Finn 2008
 Collin, Finn, *Konstruktivismus*, Paderborn 2008
- Conant, Ellen P., in: Rimer (Hg.) 2012
 Conant, Ellen P., *Japanese Painting from Edo to Meiji: Rhetoric and Reality*, in: Rimer (Hg.) 2012, S. 34–65
- Conant, Ellen P., in: *Ausst.-Kat. Saint Louis* 1995
 Conant, Ellen P., *Tradition in Transition, 1868–1890*, in: *Ausst.-Kat. Saint Louis* 1995, S. 15–24
- Croissant, Doris, in: Ehmcke (Hg.) 2008
 Croissant, Doris, *Japanische Malerei am Anfang der Moderne: Kunst und nationale Repräsentation in der Meiji-Zeit*, in: Ehmcke (Hg.) 2008, S. 49–77

- Delank, Claudia 1996
 Delank, Claudia, Das imaginäre Japan in der Kunst. „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus, München 1996
- Diener, Pablo, in: Ausst.-Kat. Berlin/Bonn 1999
 Diener, Pablo, Humboldt und die Kunst, in: Ausst.-Kat. Berlin/Bonn 1999, S. 137–153
- Dobson, Sebastian, in: Dobson / Saaler (Hg.) 2012a
 Dobson, Sebastian, Getrennte Ansichten: Wilhelm Heine und Albert Berg in Japan, in: Dobson / Saaler (Hg.) 2012, S. 125–254
- Dobson, Sebastian, in: Dobson / Saaler (Hg.) 2012b
 Dobson, Sebastian, Unbeabsichtigte Folgen. Photographie und die Eulenburg-Expedition, in: Dobson / Saaler (Hg.) 2012, S. 255–315
- Dreesbach, Anne 2005
 Dreesbach, Anne, Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870–1940, Frankfurt a. M., New York 2005
- Earhart, H. Byron 2011
 Earhart, H. Byron, Mount Fuji. Icon of Japan, Columbia 2011
- Echte, Bernhard, in: Ausst.-Kat. Biel 2008
 Echte, Bernhard, Berlin – Japan retour. Karl Walsers künstlerische Entwicklung, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 81–110
- Edenheiser, Iris, in: Kraus / Noack (Hg.) 2015
 Edenheiser, Iris, In-Between. Zum Grenzgang zwischen ethnologischen und kunsthistorischen Konventionen in der Ausstellungspraxis. Oder: Don't represent – create a presence!, in: Kraus / Noack (Hg.) 2015, S. 257–276
- Egger, Sabine, in: Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht 2002
 Egger, Sabine, ‚Komparatistische Imagologie‘ im Interkulturellen Literaturunterricht, in: Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht, 6 Jg. 2002, 3, S. 1–23
- Ehmcke, Franziska, in: Kracht (Hg.) 2001
 Ehmcke, Franziska, Kunst, in: Kracht (Hg.) 2001, S. 319–339
- Ehmcke, Franziska, in: Oriens Extremus 1983–1986
 Ehmcke, Franziska, Die Rolle der Kangakai (Gesellschaft zur Begutachtung von Malerei) für die Entwicklung der Nihonga, in: Oriens Extremus, 30 Jg. 1983–1986, S. 121–129
- Enzensberger, Hans Magnus 1962
 Enzensberger, Hans Magnus, Einzelheiten, Frankfurt a. M. 1962
- Evett, Elisa 1982
 Evett, Elisa, The critical reception of Japanese art in late nineteenth century Europe, Michigan 1982
- Fehr, Hans 1957
 Fehr, Hans, Emil Nolde. Ein Buch der Freundschaft, Köln 1957
- Feilchenfeldt, Rahel E., in: Ausst.-Kat. Biel 2008
 Feilchenfeldt, Rahel E., Japonismus und Orientsehnsucht. Die Reisebücher aus dem Verlag von Paul Cassirer, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 111–133
- Ferber, Linda S. 2009
 Ferber, Linda S., The Hudson River School. Nature and the American Vision, New York 2009
- Fischer, Adolf 1900a
 Fischer, Adolf, Der japanische Holzfarbendruck. Geleitswort zur VI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Wien 1900
- Fischer, Adolf 1900b
 Fischer, Adolf, Wandlungen im Kunstleben Japans, Berlin 1900
- Fischer, Adolf 1897
 Fischer, Adolf, Bilder aus Japan, Berlin 1897

- Fischer, Adolf, in: Westermanns Monatshefte 1896a
 Fischer, Adolf, Auf Yezo. Unter den Ainos, den Ureinwohnern Japans, in: Westermanns Monatshefte, Nov. 1896, S. 228–243
- Fischer, Adolf, in: Westermanns Monatshefte 1896b
 Fischer, Adolf, Japanische Skizzen, in: Westermanns Monatshefte, Dez. 1896, S. 382–397
- Fischer, Bernhard 2003–2005
 Fischer, Bernhard, Die Augsburger „Allgemeine Zeitung“. 1798–1866. Nach dem Redaktionsexemplar im Cotta-Archiv (Stiftung der „Stuttgarter Zeitung“), München 2003–2005
- Fischer, Felice, in: Philadelphia Museum of Art Bulletin 1992
 Fischer, Felice, Meiji Painting from the Fenollosa Collection, in: Philadelphia Museum of Art Bulletin, 88 Jg. 1992, 375, S. 1–24
- Fischer, Frieda 1938
 Fischer, Frieda, Japanisches Tagebuch. Lehr- und Wanderjahre, München 1938
- Franke, Daniela, in: Ausst.-Kat. Wien 2013
 Franke, Daniela, Einleitung, in: Ausst.-Kat. Wien 2013, S. 13–18
- Fuji, Hisae, in: Brenn (Hg.) 1997
 Fuji, Hisae, Die Tōkyōter Holzschnitt-Ausstellung *Der Sturm* von 1914, in: Brenn (Hg.) 1997, S. 145–152
- Fujimoto, Maho, in: kashima bijutsu kenkyū 2018
 Fujimoto, Maho, emīru norude no higashiajia taizai nitsuite. nippon bijutsu to no kakawari o chūshin ni, in: kashima bijutsu kenkyū, 35 Jg. 2018, S. 318–325
- Garbrecht, Jörg, in: Ausst.-Kat. Berlin 2010
 Garbrecht, Jörg, „Das künstlerisch Beste“. Emil Nolde im Deutschen Theater, in: Ausst.-Kat. Berlin 2010, S. 50–69
- Gianfreda, Sandra, in: Ausst.-Kat. Essen 2014
 Gianfreda, Sandra, Zur Ausstellung, in: Ausst.-Kat. Essen 2014, S. 13–18
- Gold, Alfred, in: Kunst und Künstler 1905
 Gold, Alfred, Bühnenskizzen von Karl Walser, in: Kunst und Künstler, 3 Jg. 1905, S. 25–31
- Guth, Christine M. E. 2015
 Guth, Christine M. E., Hokusai's Great wave. Biography of a global icon, Honolulu 2015
- Guth, Christine M. E. 2004
 Guth, Christine M. E., Longfellow's Tattoos. Tourism, Collecting, and Japan, Seattle 2004
- Guth, Christine M. E., in: Cahiers d'Extrême-Asie 1996
 Guth, Christine M. E., Kokuhō: From Dynastic to Artistic Treasure, in: Cahiers d'Extrême-Asie, 9 Jg. 1996, 1, S. 313–322
- Hadamitzky, Wolfgang / Rudat-Kocks, Marianne 1990–2011
 Hadamitzky, Wolfgang und Rudat-Kocks, Marianne, Japan-Bibliografie. Verzeichnis deutschsprachiger japanbezogener Veröffentlichungen = Bibliography of Japan : German-language publications on Japan, München u. a. 1990–2011
- Hall, Stuart 2004
 Hall, Stuart, Ideologie, Identität, Repräsentation, Hamburg 2004
- Hanley, Susan B., in: Jansen (Hg.) 2014
 Hanley, Susan B., The material culture: stability and transition, in: Jansen (Hg.) 2014, S. 447–469
- Hánová, Markéta, in: Journal of Japonisme 2018
 Hánová, Markéta, Emil Orlik: From Japan, in: Journal of Japonisme, 3 Jg. 2018, 1, S. 84–105
- Hantzsch, Viktor, in: Bayerische Akademie der Wissenschaften / Historische Kommission (Hg.) 1905
 Hantzsch, Viktor, Heine, Peter Bernhard Wilhelm, in: Bayerische Akademie der Wissenschaften / Historische Kommission (Hg.) 1905, S. 135–141

- Hardach-Pinke, Irene, in: Hardach-Pinke (Hg.) 1990
 Hardach-Pinke, Irene, Die Entstehung des modernen Japan und seine Wahrnehmung durch den Westen, in: Hardach-Pinke (Hg.) 1990, S. 11–36
- Hawks, Francis L. 1856
 Hawks, Francis L., Narrative of the expedition of an American squadron to the China Seas and Japan. performed in the years 1852, 1853, and 1854, under the command of Commodore M.C. Perry, United States Navy, by order of the Government of the United States. Under the supervision of Commodore Matthew Calbraith Perry, Washington 1856
- Hearn, Lafcadio 1905
 Hearn, Lafcadio, Kokoro. Mit einem Vorwort von Hugo von Hofmannsthal, Frankfurt a. M. 1905
- Hearn, Lafcadio / Döring, Christian 2015
 Hearn, Lafcadio und Döring, Christian, Japans Geister, Berlin 2015
- Heine, Wilhelm 1880
 Heine, Wilhelm, Japan. Beiträge zur Kenntniss des Landes und seiner Bewohner. Volksausgabe, Dresden 1880
- Heine, Wilhelm 1873/75
 Heine, Wilhelm, Japan. Beiträge zur Kenntniss des Landes und seiner Bewohner, Berlin 1873/75
- Heine, Wilhelm 1864
 Heine, Wilhelm, Eine Weltreise um die nördliche Hemisphäre in Verbindung mit der Ostasiatischen Expedition in den Jahren 1860 und 1861, Leipzig 1864
- Heine, Wilhelm 1860
 Heine, Wilhelm, Japan und seine Bewohner. Geschichtliche Rückblicke und ethnographische Schilderungen von Land und Leuten, Leipzig 1860
- Heine, Wilhelm 1858/59
 Heine, Wilhelm, Die Expeditionen in die Seen von China, Japan und Ochotsk unter Commando von Commodore Colin Ringgold und Commodore John Rodgser. Im Auftrag der Regierung der Vereinigten Staaten unternommen in den Jahren 1853 bis 1856, unter Zuziehung der officiellen Autoritäten und Quellen, Leipzig 1858/59
- Heine, Wilhelm 1857
 Heine, Wilhelm, Wandbilder aus Central-Amerika. Skizzen eines deutschen Malers, Leipzig 1857
- Heine, Wilhelm 1856
 Heine, Wilhelm, Reise um die Erde nach Japan an Bord der Expeditions-Escadre unter Commodore M. C. Perry. In den Jahren 1853, 1854 und 1855, unternommen im Auftrag der Regierung der Vereinigten Staaten, Leipzig 1856
- Hennig, Christoph 1997
 Hennig, Christoph, Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur, Frankfurt a. M. 1997
- Hepp, Frieder, in: Ausst.-Kat. Heidelberg 2012
 Hepp, Frieder, Vorwort, in: Ausst.-Kat. Heidelberg 2012, S. 7
- Hesse-Wartegg, Ernst von 1900
 Hesse-Wartegg, Ernst von, China und Japan. Erlebnisse, Studien, Beobachtungen. 2. verbesserte Auflage, Leipzig 1900
- Hevesi, Ludwig, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe 1902/1903
 Hevesi, Ludwig, Aus der Wiener Secession, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe, 14 Jg. 1902/1903, 22, S. 345–348
- Hidaka, Kaori, in: Rivers / Faulkner / Pretzel (Hg.) 2011
 Hidaka, Kaori, Maritime trade in Asia and the circulation of lacquerware, in: Rivers / Faulkner / Pretzel (Hg.) 2011, S. 5–9
- Hijiya-Kirschnereit, Irmela 1988
 Hijiya-Kirschnereit, Irmela, Das Ende der Exotik. Zur japanischen Kultur und Gesellschaft der Gegenwart, Frankfurt a. M. 1988

- Hilger, Wolfgang, in: Vereinigung bildender Künstler (Hg.) 1986
Hilger, Wolfgang, Geschichte der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs“ Secession 1897–1918, in: Vereinigung bildender Künstler (Hg.) 1986, S. 9–66
- Hinz, Petra 1982
Hinz, Petra, Der Japonismus in Graphik, Zeichnung und Malerei in den deutschsprachigen Ländern um 1900, München 1982
- Hirner, Andrea 2009
Hirner, Andrea, Wilhelm Heine. Ein weltreisender Maler zwischen Dresden, Japan und Amerika, Dresden 2009
- Höh, Marc von der / Jaspert, Nikolas / Oesterle, Jenny, in: Höh / Jaspert / Oesterle (Hg.) 2013
Höh, Marc von der, Jaspert, Nikolas und Oesterle, Jenny, Courts, Brokers and Brokerage in the Medieval Mediterranean, in: Höh / Jaspert / Oesterle (Hg.) 2013, S. 9–31
- Hohenberger, Franz, in: Ver Sacrum 1900
Hohenberger, Franz, Aus einem Brief von Franz Hohenberger, in: Ver Sacrum, 3 Jg. 1900, 3, S. 37–50
- Hübner, Alexander Freiherr von 1875 (nach der französischen Ausgabe von 1873)
Hübner, Alexander Freiherr von, Ein Spaziergang um die Welt, Leipzig, 3. Aufl. 1875 (nach der französischen Ausgabe von 1873)
- Humboldt, Alexander von 1847
Humboldt, Alexander von, Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung, Stuttgart 1847
- Humboldt, Alexander von / Bonpland, Aimé 1807
Humboldt, Alexander von und Bonpland, Aimé, Ideen zu einer Geographie der Pflanzen. Nebst einem Naturgemälde der Tropenländer auf Beobachtungen und Messungen gegründet, welche vom 10ten Grade nördlicher bis zum 10ten Grade südlicher Breite, in den Jahren 1799, 1800, 1801, 1802 und 1803 angestellt worden sind, Tübingen 1807
- Inaga, Shigemi, in: Japan Review 2003
Inaga, Shigemi, The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme, in: Japan Review, 15 Jg. 2003, S. 77–100
- Irvine, Gregory, in: Ausst.-Kat. Essen 2014
Irvine, Gregory, Japanische Kunst in Frankreich des 19. Jahrhunderts – Präsentieren, wahrnehmen und sammeln, in: Ausst.-Kat. Essen 2014, S. 29–37
- Jacobs, Michael 1995
Jacobs, Michael, The painted voyage, London 1995
- Joppien, Rüdiger, in: Voss-Andreae (Hg.) 2012
Joppien, Rüdiger, Aus Japan – Emil Orlik als Reisekünstler, in: Voss-Andreae (Hg.) 2012, S. 20–34
- Jost, Herbert, in: Brenner (Hg.) 1989
Jost, Herbert, Selbst-Verwirklichung und Seelensuche. Zur Bedeutung des Reiseberichts im Zeitalter des Massentourismus, in: Brenner (Hg.) 1989, S. 490–507
- Juneja, Monica, in: Zeitenblicke 2012
Juneja, Monica, Kultur, Kulturtransfer und Grenzüberschreitungen. Joachim Eibach und Claudia Opitz im Gespräch mit Monica Juneja, in: Zeitenblicke. Online Journal für die Geisteswissenschaften, 11 Jg. 2012, 1
- Kapitza, Peter 1990
Kapitza, Peter, Japan in Europa: Texte und Bilddokumente zur europäischen Japankenntnis von Marco Polo bis Wilhelm von Humboldt. Begleitband, München 1990
- Kech, Florian 2012
Kech, Florian, Kritik der holistischen Vernunft. Karl Popper und die Frage nach dem Ganzen und seiner Teile, Baden-Baden 2012
- Kellermann, Bernhard 1940
Kellermann, Bernhard, Meine Reisen in Asien. Iran, Klein-Tibet, Indien, Siam, Japan, Berlin 1940

- Kellermann, Bernhard 1920
Kellermann, Bernhard, Ein Spaziergang in Japan, Berlin, 3 Aufl. 1920
- Kellermann, Bernhard 1911
Kellermann, Bernhard, Sassa yo Yassa. Japanische Tänze, Berlin 1911
- Kelley, Susanne, in: Mae / Scherer (Hg.) 2013
Kelley, Susanne, Eine Melange aus Nostalgie und Aufbruch. Japonistische Strömungen in der Wiener Moderne, in: Mae / Scherer (Hg.) 2013, S. 51–70
- Kemp, Wolfgang, in: Belting (Hg.) 2003
Kemp, Wolfgang, Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting (Hg.) 2003, S. 247–265
- Klankert, Tanja, in: Ausst.-Kat. Wien 2013
Klankert, Tanja, „Frühlingsblümchen“ und „Schwertertanz“. Japonismus im europäischen Bühnentanz um 1900, in: Ausst.-Kat. Wien 2013, S. 75–86
- Koppen, Erwin 1987
Koppen, Erwin, Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung, Stuttgart 1987
- Krämer, Sybille, in: Rössner / Uhl (Hg.) 2012
Krämer, Sybille, Zum Paradoxon von Zeugenschaft im Spannungsfeld von Personalität und Depersonalisierung. Ein Kommentar über Authentizität in fünf Thesen, in: Rössner / Uhl (Hg.) 2012, S. 15–26
- Kreiner, Josef, in: Croissant / Ledderose (Hg.) 1993
Kreiner, Josef, Vom paradiesischen Zipangu zum zurückgebliebenen Schwellenland – Das europäische Japanbild vom 16. bis 19. Jahrhundert, in: Croissant / Ledderose (Hg.) 1993, S. 18–26
- Kretschmer, Winfried 1999
Kretschmer, Winfried, Geschichte der Weltausstellungen, Frankfurt a. M. 1999
- Kuwabara, Setsuko 1996
Kuwabara, Setsuko, Nihon dayori, Tokio 1996
- Kuwabara, Setsuko, in: Ausst.-Kat. Wien 1990
Kuwabara, Setsuko, Emil Orlik – ein österreichischer Künstler in Japan, in: Ausst.-Kat. Wien 1990, S. 77–85
- Kuwabara, Setsuko 1987
Kuwabara, Setsuko, Emil Orlik und Japan, Frankfurt a. M. 1987
- Kuzmany, Karl M., in: Die graphischen Künste 1908
Kuzmany, Karl M., Jüngere österreichische Graphiker. II. Holzschnitt, in: Die graphischen Künste, 31 Jg. 1908, S. 67–89
- La Farge, John 1897
La Farge, John, An artist's letters from Japan, New York 1897
- Laemmerhirt, Iris-Aya 2013
Laemmerhirt, Iris-Aya, Embracing differences. Transnational cultural flows between Japan and the United States, Bielefeld 2013
- Lambourne, Lionel 2005
Lambourne, Lionel, Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West, London u. a. 2005
- Lanckoroński, Karl Graf 1901
Lanckoroński, Karl Graf, Etwas von japanischer Malerei. Vortrag gehalten am dritten Gesellschaftsabend Österreichischer Kunstfreunde 12. Februar 1901, Wien 1901
- Lange, Christiane, in: Ausst.-Kat. München/Wien 2001
Lange, Christiane, „Diese eigentümlichen Tropenbilder“. Über Noldes in der Südsee entstandene Gemälde, in: Ausst.-Kat. München/Wien 2001, S. 35–47

- Lankheit, Klaus 1978
Lankheit, Klaus, Franz Marc. Schriften, Köln 1978
- Lauterer, Joseph 1902
Lauterer, Joseph, Japan. Das Land der aufgehenden Sonne einst und jetzt. Nach seinen Reisen und Studien geschildert von Dr. Joseph Lauterer, Leipzig 1902
- Lee, Hyunseon, in: Mae / Scherer (Hg.) 2013
Lee, Hyunseon, Eine japanische Ehe auf Zeit. Madame Butterfly im deutschsprachigen Raum, in: Mae / Scherer (Hg.) 2013, S. 141–164
- Leed, Eric J. 1993
Leed, Eric J., Die Erfahrung der Ferne. Reisen von Gilgamesch bis zum Tourismus unserer Tage. Aus dem Englischen von Hans-H. Harbort, Frankfurt a. M. 1993
- Leisching, Julius, in: Mittheilungen des Maehrischen Gewerbe-Museums 1902
Leisching, Julius, Die Orlik-Japan-Ausstellung, in: Mittheilungen des Maehrischen Gewerbe-Museums 1902, 3, S. 20–24
- Leisching, Julius, in: Die graphischen Künste 1902
Leisching, Julius, Emil Orlik, in: Die graphischen Künste, 15 Jg. 1902, S. 21–30
- Lippmann, Walter 1964 (nach der amerikanischen Ausgabe von 1922)
Lippmann, Walter, Die öffentliche Meinung, München 1964 (nach der amerikanischen Ausgabe von 1922)
- MacCannell, Dean 1976
MacCannell, Dean, The tourist. A new theory of the leisure class, London u. a. 1976
- MacKenzie, John M. 1996
MacKenzie, John M., Orientalism. History, theory and the arts, Manchester, reprinted 1996
- Mae, Michiko, in: Mae / Scherer (Hg.) 2013
Mae, Michiko, Nipponspiration als transkulturelle Grenzüberschreitung in der Kunst. Japonismus und japanische Populärkultur, in: Mae / Scherer (Hg.) 2013, S. 21–48
- Mason, Penelope 1993
Mason, Penelope, History of Japanese Art, New York 1993
- Mathias-Pauer, Regine, in: Kreiner (Hg.) 1984
Mathias-Pauer, Regine, Deutsche Meinungen zu Japan. Von der Reichsgründung bis zum Dritten Reich, in: Kreiner (Hg.) 1984, S. 115–140
- Matthias, Agnes / Würmell, Cora, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.) 2017
Matthias, Agnes und Würmell, Cora, Women Cross Media. Fotografie, Porzellan und Druckgrafik aus Japan und China. Einführung, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.) 2017, S. 72–73
- Mayer, Verena 1997
Mayer, Verena, Semantischer Holismus. Eine Einführung, Berlin 1997
- Mayerhofer, Claudia, in: Ausst.-Kat. Wien 2013
Mayerhofer, Claudia, (T)he perfect embodiment of womanhood? Frauen(darstellung) im Japanischen Theater und „die Japanerin“ auf der europäischen Bühne, in: Ausst.-Kat. Wien 2013, S. 129–138
- Meech, Julia, in: Meech / Weisberg (Hg.) 1990
Meech, Julia, Reinventing the Exotic Orient, in: Meech / Weisberg (Hg.) 1990, S. 95–234
- Meech, Julia 1986
Meech, Julia, The world of the Meiji print. Impressions of a new civilization, New York, Tokio 1986
- Mehl, Heinrich, in: Mehl / Meyer (Hg.) 1994
Mehl, Heinrich, Das wahre Gesicht Japans? Das Japan-Bild in deutschen illustrierten Zeitschriften der letzten 150 Jahre, in: Mehl / Meyer (Hg.) 1994, S. 29–59
- Melville, Herman 1950 (nach der amerikanischen Ausgabe von 1851)
Melville, Herman, Moby Dick. Die Jagd nach dem weißen Wal. übersetzt und bearbeitet von Karl Bahnmüller, Reutlingen 1950 (nach der amerikanischen Ausgabe von 1851)

Mix, Elizabeth K., in: Ausst.-Kat. Jackson 2011
 Mix, Elizabeth K., Japonisme and Cultural Appropriation, in: Ausst.-Kat. Jackson 2011, S. 127–157

Moeller, Magdalena M. 2011
 Moeller, Magdalena M., Karl Schmidt-Rottluff. Die Holzstöcke, München 2011

Mowll Mathews, Nancy, in: Mathews / Curie / Durand-Ruel (Hg.) 2018
 Mowll Mathews, Nancy, Maternité, in: Mathews / Curie / Durand-Ruel (Hg.) 2018, S. 76–95

Narasaki, Muneshige, in: Yamada (Hg.) 1980
 Narasaki, Muneshige, Western influence and revival of tradition in “Ukiyo-e”, in: Yamada (Hg.) 1980, S. 313–326

Netto, Curt 1888
 Netto, Curt, Papierschmetterlinge aus Japan, Leipzig 1888

Nikolajewa, Natalja 1986
 Nikolajewa, Natalja, Aufbruch aus dem Mittelalter. Japanische Kunst im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert, Leipzig 1986

Nishihara, Daisuke, in: Ghazoul (Hg.) 2007
 Nishihara, Daisuke, Said, Orientalism, and Japan, in: Ghazoul (Hg.) 2007, S. 241–253

Nochlin, Linda 1989
 Nochlin, Linda, The politics of vision. Essays on nineteenth-century art and society, New York 1989

Nolde, Emil [2008]
 Nolde, Emil, Mein Leben. Mit einem Vorwort von Manfred Reuther, Köln [2008]

Nolde, Emil 1967
 Nolde, Emil, Reisen - Ächtung - Befreiung. 1919–1946, Köln 1967

Nolde, Emil 1965
 Nolde, Emil, Welt und Heimat. Die Südseereise 1913–1918. Geschrieben 1936 von Emil Nolde, Köln 1965

Nolde, Emil 1957
 Nolde, Emil, Jahre der Kämpfe, Flensburg, 2. Aufl. 1957

Nolde, Emil 1927
 Nolde, Emil, Briefe aus den Jahren 1894–1926. Mit einem Vorwort von Max Sauerlandt, Berlin 1927

O. A., in: Brockhaus (Hg.) 2005/06
 O. A., Exotismus, in: Brockhaus (Hg.) 2005/06, S. 646–647

O. A., in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe 1908/1909
 O. A., Aus den Berliner Kunstsalons, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe, 20 Jg. 1908/1909, 24, S. 396–397

O. A., in: Moderne Kunst 1902
 O. A., Unsere Kunstbeilagen und farbigen Illustrationen, in: Moderne Kunst, 15 Jg. 1902, 20, S. 72

O. A., in: Über Land und Meer 1900
 O. A., Momentbilder aus Japan, in: Über Land und Meer, 83 Jg. 1900, 97 f.

O. A., in: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung 28.05.1896
 O. A., Ed. Schultes Kunstsalon, in: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, XXV. 28.05.1896, 266, S. 3

O. A., in: Blätter für literarische Unterhaltung 1864
 O. A., Ein neues Reisewerk von Wilhelm Heine, in: Blätter für literarische Unterhaltung 1864, 3, S. 45–50

O. A., in: Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben 1859
 O. A., Notizen, in: Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben, 9 Jg. 1859, S. 821–822

- O. A., in: Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben 1856
O. A., Notizen, in: Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben, 6 Jg. 1856, S. 167
- O. A., in: The Athenaeum 1854
O. A., Pictures of travel from Central-America. Wandbilder aus Central Amerika, in: The Athenaeum 1854, 1408, S. 1263–1265
- Okakura, Kakuzō 1904
Okakura, Kakuzō, The Awakening of Japan, New York 1904
- Okakura, Yoshisaburo 1905
Okakura, Yoshisaburo, The Japanese spirit, New York 1905
- Orlik, Emil, in: Walravens (Hg.) 1989
Orlik, Emil, Allerlei aus China und Japan. Aus einem Vortrag von Emil Orlik, in: Walravens (Hg.) 1989, S. 98–99
- Orlik, Emil [1981]
Orlik, Emil, Lieber Herr Geheimrat! Malergrüße an Max Lehrs 1898–1930, München [1981]
- Orlik, Emil 1924
Orlik, Emil, Kleine Aufsätze, Berlin 1924
- Orlik, Emil, in: Prager Tagblatt 15.02.1902
Orlik, Emil, Japanisches Theater und Sada Yacco, in: Prager Tagblatt, 26 Jg. 15.02.1902, S. 1–2
- Orlik, Emil, in: Die graphischen Künste 1902
Orlik, Emil, Anmerkungen über den Farbenholzschnitt in Japan (1900), in: Die graphischen Künste, 25 Jg. 1902, S. 31–34
- Orlik, Emil, in: Mittheilungen des Maehrischen Gewerbe-Museums 1902
Orlik, Emil, Vom japanischen Farbhholzschnitt, in: Mittheilungen des Maehrischen Gewerbe-Museums 1902, 3, S. 17–24
- Osborn, Max, in: Deutsche Kunst und Dekoration 1920
Osborn, Max, Zum Thema Emil Orlik, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 23 Jg. 1920, 203–217
- Osterhammel, Jürgen 2010
Osterhammel, Jürgen, Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert, München, Neuauflage 2010
- Otterbeck, Christoph 2007
Otterbeck, Christoph, Europa verlassen. Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts, Köln 2007
- Paflik-Huber, Hannelore, in: Ausst.-Kat. Wolfsburg 2017
Paflik-Huber, Hannelore, Nō, von Chichi-no-jō bis Zō-onna. Emil Nolde und sein Aufenthalt in Japan 1913, in: Ausst.-Kat. Wolfsburg 2017, S. 55–59
- Pantzer, Peter, in: Saaler / Kudō / Tajima (Hg.) 2017
Pantzer, Peter, Japan in Early Twentieth-century European Picture Postcards, in: Saaler / Kudō / Tajima (Hg.) 2017, S. 192–217
- Pantzer, Peter, in: Ostasiatische Zeitschrift 2009
Pantzer, Peter, Der muntere Museumsgründer. 100 Jahre Kölner Museum für Ostasiatische Kunst, Adolf Fischer und seine Wiener Wurzeln, in: Ostasiatische Zeitschrift, 18 Jg. 2009, S. 53–66
- Pantzer, Peter, in: Ausst.-Kat. Wien 1990
Pantzer, Peter, Japonismus in Österreich oder: die Kunst kennt keine Grenzen, in: Ausst.-Kat. Wien 1990, S. 9–37
- Pantzer, Peter / Krejsa, Julia 1989
Pantzer, Peter und Krejsa, Julia, Japanisches Wien, Wien 1989
- Pavlicek, Leopoldine, in: Pavlicek / Chlan / Leims (Hg.) 1983
Pavlicek, Leopoldine, Die Gestalt des Japaners auf der Bühne des europäischen Musiktheaters von der Entstehung der Operette bis zur Gegenwart, in: Pavlicek / Chlan / Leims (Hg.) 1983, S. 123–126

- Pearce, Marsha, in: Lester / Rakić (Hg.) 2014
 Pearce, Marsha, Tropical Impressions of a Traveller. Caribbean Place and the Retouching of Sensory Experience in the Paintings of Steve Bonner, in: Lester / Rakić (Hg.) 2014, S. 145–159
- Pekar, Thomas 2003
 Pekar, Thomas, Der Japan-Diskurs im westlichen Kulturkontext (1860–1920). Reiseberichte, Literatur, Kunst, München 2003
- Pekar, Thomas, in: Gebhard (Hg.) 2000
 Pekar, Thomas, Der Japan-Diskurs um 1900. Ein Skizzierungsversuch, in: Gebhard (Hg.) 2000, S. 227–255
- Pemsel, Jutta 1989
 Pemsel, Jutta, Die Wiener Weltausstellung von 1873. Das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt, Wien/Köln 1989
- Perzyński, Friedrich 1904
 Perzyński, Friedrich, Hokusai. Künstler-Monographien, Bielefeld/Leipzig 1904
- Perzyński, Friedrich 1903
 Perzyński, Friedrich, Der Japanische Farbenholzschnitt. Seine Geschichte – sein Einfluss, Berlin 1903
- Pollig, Hermann, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1987
 Pollig, Hermann, Exotische Welten. Europäische Phantasien, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1987, S. 16–33
- Polo, Marco / Guignard, Elise 2003 (nach der altfranzösischen Ausgabe um 1299)
 Polo, Marco und Guignard, Elise, Die Wunder der Welt. Die Reise nach China an den Hof des Kublai Khan, Frankfurt a. M. 2003 (nach der altfranzösischen Ausgabe um 1299)
- Pörksen, Bernhard, in: Pörksen (Hg.) 2011
 Pörksen, Bernhard, Schlüsselwerke des Konstruktivismus, in: Pörksen (Hg.) 2011, S. 3–18
- Pörtner, Peter, in: Walravens (Hg.) 1989
 Pörtner, Peter, Fritz Rumpf und die Pan no kai. Versuch einer Rekonstruktion aus Erinnerungssplittern, in: Walravens (Hg.) 1989, S. 24–42
- Pratt, Mary Louise 1992
 Pratt, Mary Louise, Imperial Eyes, London 1992
- Put, Max 2000
 Put, Max, Plunder and pleasure. Japanese art in the West 1860–1930, Leiden 2000
- Ragué, Beatrix von 1967
 Ragué, Beatrix von, Geschichte der japanischen Lackkunst, Berlin 1967
- Rees, Joachim / Usanov-Geißler, Nora, in: Gludovatz (Hg.) 2015
 Rees, Joachim und Usanov-Geißler, Nora, Harbours Expectations. The Littoral as Contact Zone in the Visual Arts of Japan and the Netherlands around 1600, in: Gludovatz (Hg.) 2015, S. 203–233
- Reichert, Folker E., in: Ausst.-Kat. Berlin 1993
 Reichert, Folker E., Zipangu – Japans Entdeckung im Mittelalter, in: Ausst.-Kat. Berlin 1993, S. 24–71
- Reiner, Tassilo 2010
 Reiner, Tassilo, Yôga. Japanische Malerei im westlichen Stil. Dissertation, Heidelberg 2010
- Reuther, Manfred, in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 2002
 Reuther, Manfred, „(...) alles muss wie neu erfunden werden.“ Emil Noldes Weg zu seiner Bildsprache, in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 2002, S. 10–24
- Reuther, Manfred, in: Ausst.-Kat. München/Wien 2001
 Reuther, Manfred, „Zu der unbeschreiblich schönen, wilden Südseereise“. Noldes Beweggründe und die Bedeutung für sein Werk, in: Ausst.-Kat. München/Wien 2001, S. 11–25
- Rhein, Karin 2003
 Rhein, Karin, Deutsche Orientmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Entwicklung und Charakteristika. Dissertation, Berlin 2003

- Richtsfeld, Bruno J., in: Münchner Beiträge zur Völkerkunde 2009
 Richtsfeld, Bruno J., Wilhelm Heines Japan-Gemälde im Staatlichen Museum für Völkerkunde München, in: Münchner Beiträge zur Völkerkunde, 13 Jg. 2009, S. 211–235
- Rosenhagen, Hans 1904/05
 Rosenhagen, Hans, Von Ausstellungen und Sammlungen, 20 Jg. 1904/05, S. 312–315
- Salmen, Brigitte, in: Ausst.-Kat. Murnau 2011
 Salmen, Brigitte, Die Maler des „Blauen Reiter“ und ihre Begegnung mit japanischer Kunst, in: Ausst.-Kat. Murnau 2011, S. 69–88
- Satō, Dōshin 2011
 Satō, Dōshin, Modern Japanese art and the Meiji state. The politics of beauty, Los Angeles 2011
- Satow, Ernest Mason / Hawes, A. G. S. 1881
 Satow, Ernest Mason und Hawes, A. G. S., Handbook for travellers in Central & Northern Japan, Yokohama 1881
- Schäfer, Robert 2015
 Schäfer, Robert, Tourismus und Authentizität. Zur gesellschaftlichen Organisation von Außeralltäglichkeit, Bielefeld 2015
- Schaffers, Uta 2006
 Schaffers, Uta, Konstruktionen der Fremde. Erfahren, Verschriftlicht und Erlesen am Beispiel Japan, Berlin 2006
- Scheffler, Karl, in: Kunst und Künstler 1914
 Scheffler, Karl, Karl Walser, in: Kunst und Künstler, 12 Jg. 1914, S. 355–372
- Scheyer, Ernst, in: The Art Quarterly 1943
 Scheyer, Ernst, Far Eastern Art and French Impressionism, in: The Art Quarterly, 6 Jg. 1943, 2, S. 116–143
- Schick, Katrin, in: Ausst.-Kat. Hamburg 2015
 Schick, Katrin, „Rausch und Rauchen und Leben“. Emil Nolde 1910 in Hamburg, in: Ausst.-Kat. Hamburg 2015, S. 26–37
- Schlombs, Adele 2009
 Schlombs, Adele, Aufbruch in eine neue Zeit. Die Gründung des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln, Köln 2009
- Schmidhofer, Claudia 2010
 Schmidhofer, Claudia, Fakt und Fantasie. Das Japanbild in deutschsprachigen Reiseberichten 1854–1900, Wien 2010
- Schur, Ernst, in: Ver Sacrum 1899
 Schur, Ernst, Der Geist der japanischen Kunst, in: Ver Sacrum, 2 Jg. 1899, 4, S. 5–20
- Schwalbe, Hans, in: Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.) 1984
 Schwalbe, Hans, Von der Schwierigkeit, Klischees zu korrigieren, in: Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.) 1984, S. 18–21
- Schwan, Friedrich B. 2003
 Schwan, Friedrich B., Handbuch japanischer Holzschnitt. Hintergründe, Techniken, Themen und Motive, München 2003
- Schwarz, Hans-Günther, in: Ausst.-Kat. Heidelberg 2012
 Schwarz, Hans-Günther, Einführung Kirschblütenträume. Japans Einfluss auf die Kunst der Moderne, in: Ausst.-Kat. Heidelberg 2012, S. 8–27
- Seaton, Tony, in: Lester / Rakić (Hg.) 2014
 Seaton, Tony, The Tourist Experience in Graphic Satire, 1796–1914, in: Lester / Rakić (Hg.) 2014, S. 13–34
- Shinoda, Yujirō 1957
 Shinoda, Yujirō, Degas. Der Einzug des Japanischen in die französische Malerei, Köln 1957

- Smuts, Jan Christiaan 1926
 Smuts, Jan Christiaan, *Holism and Evolution*, New York 1926
- Spielmann, Heinz 1984
 Spielmann, Heinz, *Die japanische Photographie*, Köln 1984
- Spivak, Gayatri C., in: *History and Theory* 1985
 Spivak, Gayatri C., *The Rani of Sirmur. An Essay in Reading the Archives*, in: *History and Theory*, 24 Jg. 1985, 3, S. 247–272
- Spławski, Piotr 2013
 Spławski, Piotr, *Japonisme in Polish Pictorial Arts (1885–1939)*, London 2013
- St., in: *Neues Wiener Tagblatt* 21.01.1900
 St., *Japan in der Secession*, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 19 Jg. 21.01.1900, Tagblatt-Ausgabe, S. 10–11
- Stahl, Fritz, in: *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* 11.12.1901
 Stahl, Fritz, *Aus dem Berliner Kunstleben*, in: *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, 30 Jg. 11.12.1901, 629, S. 1
- Stillfried von Rathenitz, Baron Raimund, in: *Allgemeine Illustrierte Weltausstellungs-Zeitung* 14.9.1873
 Stillfried von Rathenitz, Baron Raimund, *Japan auf der Weltausstellung*, in: *Allgemeine Illustrierte Weltausstellungs-Zeitung*, 5 Jg. 14.9.1873, ½, S. 9
- Sui, Claude W., in: *Ausst.-Kat. Mannheim* 2011
 Sui, Claude W., *Frauendarstellung in der Fotografie der Meiji-Zeit*, in: *Ausst.-Kat. Mannheim* 2011, S. 17–22
- T., in: *Neue Zürcher Zeitung* 26.09.1909
 T., *Aus dem Künstlerhaus: Karl Walsler*, in: *Neue Zürcher Zeitung und Schweizerisches Handelsblatt*, 130 Jg. 26.09.1909, 267, S. 1
- Taylor, John 1994
 Taylor, John, *A Dream of England. Landscape, photography and the tourist's imagination*, Manchester 1994
- Theye, Thomas, in: *Ausst.-Kat. München* 1989
 Theye, Thomas, *Einführung*, in: *Ausst.-Kat. München* 1989, S. 8–59
- Thompson, Carl 2011
 Thompson, Carl, *Travel writing*, New York 2011
- Thomson, Belinda, in: *Ausst.-Kat. Essen* 2014
 Thomson, Belinda, *Japonisme im Werk von van Gogh, Gauguin, Bernard und Anquetin*, in: *Ausst.-Kat. Essen* 2014, S. 69–77
- Traganou, Jilly 2006
 Traganou, Jilly, *The Tōkaidō road. Traveling and representation in Edo and Meiji Japan*, London 2006
- Tseng, Alice Y., in: *The Art Bulletin* 2008
 Tseng, Alice Y., *Kuroda Seiki's "Morning Toilette" on Exhibition in Modern Kyoto*, in: *The Art Bulletin*, 90 Jg. 2008, 3, S. 417–440
- Urban, Martin 1987
 Urban, Martin, *Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde. 1895–1914*, München 1987
- Urry, John / Larsen, Jonas 2011
 Urry, John und Larsen, Jonas, *The tourist gaze 3.0*, London 2011
- Usanov-Geißler, Nora, in: *Bergmann (Hg.)* 2015
 Usanov-Geißler, Nora, *Interpikturalität und Fremdenerfahrung. Die assoziative Bildsprache eines nanban byōbu von Kano Naizen*, in: *Bergmann (Hg.)* 2015, S. 74–80
- van Gogh, Vincent [1968]
 van Gogh, Vincent, *Sämtliche Briefe. An die Familie. An Freunde und Bekannte*, Bd. 5, Berlin [1968]

- Volk, Alicia 2010
 Volk, Alicia, In Pursuit of Universalism. Yorozu Tetsugoro and Japanese Modern Art, Berkeley/ Los Angeles 2010
- Volk, Alicia, in: Ausst.-Kat. Honolulu 2004a
 Volk, Alicia, A unified rhythm. Past and present in Japanese Modern Art, in: Ausst.-Kat. Honolulu 2004, S. 38–55
- Volk, Alicia, in: Ausst.-Kat. Honolulu 2004b
 Volk, Alicia, Figure studies. The nude, in: Ausst.-Kat. Honolulu 2004, S, 121
- Wakita, Mio 2013
 Wakita, Mio, Staging Desires. Japanese femininity in Kusakabe Kimbei's nineteenth-century souvenir photography, Berlin 2013
- Walravens, Hartmut, in: Japonica Humboldtiana 1999
 Walravens, Hartmut, "Zuzutraun wär's Euch schon bei Eurem Spatzengehirn...". Aus dem Briefwechsel des Japanologen Fritz Rumpf (1888–1949). Einleitung und Herausgabe. Erster Teil, in: Japonica Humboldtiana, 3 Jg. 1999, S. 183–236
- Weisberg, Gabriel P., in: Ausst.-Kat. Jackson 2011
 Weisberg, Gabriel P., Rethinking Japonisme. The Popularization of a Taste, in: Ausst.-Kat. Jackson 2011, S. 17–75
- Weisberg, Gabriel P., in: Yamada (Hg.) 1980
 Weisberg, Gabriel P., Summary, in: Yamada (Hg.) 1980, S. 327–331
- Wichmann, Siegfried 1980
 Wichmann, Siegfried, Japonismus. Ostasien - Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Herrsching 1980
- Wiese, Bernd 2011
 Wiese, Bernd, WeltAnsichten. Illustrationen von Forschungsreisen deutscher Geographen im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Graphik, Malerei, Photographie. Die Wirklichkeit der Illustration?, Köln 2011
- Wilde, Oscar 1907
 Wilde, Oscar, The writings of Oscar Wilde. Intentions, London / New York 1907
- Willhardt, Jens 2004
 Willhardt, Jens, Kulturbegegnung mit dem Orient. Eine Untersuchung historischer Reiseberichte sowie der Berichte von Touristen und Auslandsentsandten am Beispiel des Jemen, Berlin 2004
- Wippich, Rolf-Harald, in: Saaler / Kudô / Tajima (Hg.) 2017
 Wippich, Rolf-Harald, The image of Japan and the Japanese in the german satirical journals Kladderadatsch and Simplicissimus, 1853–1914, in: Saaler / Kudô / Tajima (Hg.) 2017, S. 150–179
- Xavier, Francisco / Vitzthum, Elisabeth 1979
 Xavier, Francisco und Vitzthum, Elisabeth, Die Briefe des Francisco de Xavier. 1542–1552, Leipzig 1979
- Yamada, Chisaburô, in: Ausst.-Kat. München 1972
 Yamada, Chisaburô, Der Einfluß japanischer Tuschemalerei auf die moderne Kunst, in: Ausst.-Kat. München 1972, S. 282–284
- Yoshida, Tadashi, in: Ausst.-Kat. Berlin 1993
 Yoshida, Tadashi, Rangaku. Die Holländischen Wissenschaften, in: Ausst.-Kat. Berlin 1993, S. 94–116
- Zoozmann, Richard, in: Bühne und Welt 1908/09
 Zoozmann, Richard, Von den Berliner Theatern 1908/09, in: Bühne und Welt: Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik, 11 Jg. 1908/09, S. 341–343

Ausstellungskataloge

- Ausst.-Kat. Berlin 2010
 Ausst.-Kat. Nolde in Berlin. Tanz, Theater, Cabaret = dance, theatre, cabaret, hg. von Reuther, Manfred, Nolde Stiftung Seebüll, Dependance Berlin, Köln/Manchester 2010

Ausst.-Kat. Berlin 2009
 Ausst.-Kat. Kunst um Humboldt. Reisestudien aus Mittel- und Südamerika von Rugendas, Bellermann und Hildebrandt im Berliner Kupferstichkabinett, hg. von Achenbach, Sigrid, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, München 2009

Ausst.-Kat. Berlin 2008
 Ausst.-Kat. Emil Nolde: die Südseereise 1913–1914. Emil Nolde: the journey to the South Seas 1913–1914, hg. von Reuther, Manfred, Dependence Berlin der Nolde Stiftung Seebüll, Köln 2008

Ausst.-Kat. Berlin 2006
 Ausst.-Kat. Berlin-Tokyo, Tokyo-Berlin. Die Kunst zweier Städte, hg. von Schneider, Angela, Neue Nationalgalerie, Berlin, Ostfildern 2006

Ausst.-Kat. Berlin/Bonn 1999
 Ausst.-Kat. Alexander von Humboldt. Netzwerke des Wissens, hg. von Holl, Frank, Kruse, Petra, Haus der Kulturen der Welt, Berlin; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Bonn/München 1999

Ausst.-Kat. Berlin 1993
 Ausst.-Kat. Japan und Europa 1543–1929. Eine Ausstellung der „43. Berliner Festwochen“ im Martin-Gropius-Bau Berlin, hg. von Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 1993

Ausst.-Kat. Berlin 1984
 Ausst.-Kat. Emil Nolde. Reise in die Südsee 1913–1914, hg. von März, Roland, Riemann-Reyher, Marie Ursula, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1984

Ausst.-Kat. Berlin 1978
 Ausst.-Kat. Karl Hofer 1878–1955, hg. von Ruckhaberle, Dieter, Staatliche Kunsthalle Berlin; Badischer Kunstverein, Berlin 1978

Ausst.-Kat. Bern 2012
 Ausst.-Kat. Paul Klee und der Ferne Osten. Vom Japonismus zu Zen, hg. von Okuda, Osamu, Kakinuma, Marie, Zentrum Paul Klee, Bern; Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Zürich 2012

Ausst.-Kat. Biel 2008
 Ausst.-Kat. Karl Walser in Japan. Eine Reise im Jahr 1908, hg. von Lüscher, Philippe, Museum Neuhaus Biel, Biel 2008

Ausst.-Kat. Chemnitz 2013
 Ausst.-Kat. Sezessionisten. Gemälde und Plastiken der Jahrhundertwende 1900 der Stiftung Gunzenhauser, hg. von Mössinger, Ingrid, Bauer-Friedrich, Thomas, Kunstsammlungen Chemnitz, Bielefeld 2013

Ausst.-Kat. Essen 2014
 Ausst.-Kat. Monet, Gauguin, van Gogh ... Inspiration Japan, hg. von Museum Folkwang, Museum Folkwang, Göttingen 2014

Ausst.-Kat. Esslingen 1983
 Ausst.-Kat. Walther Klemm. 1883–1957, hg. von Schremmer, Ernst, Künstlergilde Esslingen, Esslingen 1983

Ausst.-Kat. Hamburg 2015
 Ausst.-Kat. Nolde in Hamburg, hg. von Schick, Katrin, Ring, Christian, Gaßner, Hubertus, Hamburger Kunsthalle, München u. a. 2015

Ausst.-Kat. Hamburg 2012
 Ausst.-Kat. Emil Nolde - Puppen, Masken und Idole, hg. von Müller, Karsten, Ernst-Barlach-Haus - Stiftung u. a., Hamburg 2012

Ausst.-Kat. Heidelberg 2012
 Ausst.-Kat. Kirschblütenträume. Japans Einfluss auf die Kunst der Moderne, hg. von Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Heidelberg 2012

Ausst.-Kat. Honolulu 2004
 Ausst.-Kat. Japan & Paris. Impressionism, Postimpressionism, and the Modern Era, hg. von Guth, Christine, Burns O'Conner, Letitia, Honolulu Academy of Arts, Honolulu 2004

Ausst.-Kat. Jackson 2011
 Ausst.-Kat. The Orient expressed. Japan's influence on Western art, 1854–1918, hg. von Weisberg, Gabriel P., Mississippi Museum of Art, Jackson, Jackson 2011

Ausst.-Kat. Karlsruhe 2002
 Ausst.-Kat. Nolde im Dialog 1905–1913. Quellen und Beiträge, hg. von Rödiger-Diruf, Erika, Städtische Galerie Karlsruhe, München 2002

Ausst.-Kat. Köln 2014
 Ausst.-Kat. From Istanbul to Yokohama. Die Reise der Kamera nach Asien 1839–1900, hg. von Pérez González, Carmen, Schlombs, Adele, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Köln 2014

Ausst.-Kat. Köln 1985
 Ausst.-Kat. Japanische Malerei im westlichen Stil. 19. und 20. Jahrhundert, hg. von The Japan Foundation, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Köln 1985

Ausst.-Kat. Mannheim 2011
 Ausst.-Kat. Ins Land der Kirschblüte. Japanische Reisefotografien aus dem 19. Jahrhundert, hg. von Wiczorek, Alfred, Sui, Claude W., Reiss-Engelhorn-Museen, Heidelberg/Berlin 2011

Ausst.-Kat. Moyland 2009
 Ausst.-Kat. Exlibris. Die Welt im Kleinformat, hg. von Stiftung Museum Schloss Moyland u. a., Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau 2009

Ausst.-Kat. München/Wien 2001
 Ausst.-Kat. Emil Nolde und die Südsee, hg. von Brugger, Ingrid, Kunstforum Bank Austria, Wien; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München; Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Neukirchen, München 2001

Ausst.-Kat. München 1989
 Ausst.-Kat. Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument, hg. von Theye, Thomas, Münchner Stadtmuseum, München/Luzern 1989

Ausst.-Kat. München 1972
 Ausst.-Kat. Weltkulturen und moderne Kunst. Dokumentation, hg. von Wichmann, Siegfried, Haus der Kunst, München 1972

Ausst.-Kat. München/Bonn 1972
 Ausst.-Kat. Emil Orlik. Zeichnungen und Druckgraphik von 1889–1932, hg. von Matsche, Franz, Städtisches Kunstmuseum Bonn; Villa Stuck, München, Passau 1972

Ausst.-Kat. Murnau 2011
 Ausst.-Kat. Die Maler des „Blauen Reiter“ und Japan, hg. von Schloßmuseum Murnau, Schloßmuseum Murnau, Bonn 2011

Ausst.-Kat. Regensburg 2013
 Ausst.-Kat. Zwischen Japan und Amerika. Emil Orlik. Ein Künstler der Jahrhundertwende, hg. von Matthias, Agnes, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Berlin/Bielefeld 2013

Ausst.-Kat. Saint Louis 1995
 Ausst.-Kat. Nihonga. Transcending the past: Japanese-style painting, 1868–1968, hg. von Conant, Ellen P., Saint Louis Art Museum, New York/Tokyo 1995

Ausst.-Kat. Seebüll 2005
 Ausst.-Kat. Morgensonnenland. Emil Nolde in Japan, hg. von Reuther, Manfred, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Neukirchen 2005

Ausst.-Kat. Stuttgart 1987
 Ausst.-Kat. Exotische Welten, europäische Phantasien, hg. von Pollig, Hermann, Institut für Auslandsbeziehungen; Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1987

- Ausst.-Kat. Washington/Pittsburgh/Boston 1987
 Ausst.-Kat. John La Farge, hg. von Adams, Henry, National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.; Museum of Fine Arts, Boston; Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, New York 1987
- Ausst.-Kat. Wien 2013
 Ausst.-Kat. Im Rausch der Kirschblüten. Japans Theater und sein Einfluss auf Europas Bühnenwelten, hg. von Franke, Daniela, Trabitsch, Thomas, Theatermuseum Wien, Wien 2013
- Ausst.-Kat. Wien 1997
 Ausst.-Kat. Emil Orlik. Prag, Wien, Berlin, hg. von Rychlik, Otmar, Jüdisches Museum der Stadt Wien, Wien 1997
- Ausst.-Kat. Wien 1990
 Ausst.-Kat. Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870–1930, hg. von Pantzer, Peter, Wienering, Johannes, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1990
- Ausst.-Kat. Wien 1900
 Ausst.-Kat. Vereinigung Bildener Künstler Österreichischer Secession, hg. von Wiener Secession, Ausstellungshaus der Wiener Secession, Wien 1900
- Ausst.-Kat. Wolfsburg 2017
 Ausst.-Kat. Nolde und Japan, hg. von Städtische Galerie Wolfsburg, Städtische Galerie Wolfsburg, Wolfsburg 2017

Sammelwerke

- Bayerische Akademie der Wissenschaften / Historische Kommission (Hg.) 1905
 Allgemeine Deutsche Biographie. Nachträge bis 1899, hg. von Bayerische Akademie der Wissenschaften / Historische Kommission, Leipzig 1905
- Belting, Hans u. a. (Hg.) 2003
 Kunstgeschichte. Eine Einführung, hg. von Belting, Hans u. a., Berlin 2003
- Bennett, Terry (Hg.) 2006
 Japan and The Illustrated London News. Complete record of reported events, 1853–1899, hg. von Bennett, Terry, Folkestone, Kent 2006
- Bergmann, Annegret u. a. (Hg.) 2015
 Elegante Zusammenkunft im Gelehrtengarten/Elegant Gathering in a Scholar's Garden. Studien zur Ostasiatischen Kunst zu Ehren von Jeong-hee Lee-Kalisch / Studies in East Asian Art in Honor of Jeong-hee Lee-Kalisch, hg. von Bergmann, Annegret u. a., Weimar 2015
- Brenn, Wolfgang (Hg.) 1997
 Berlin-Tōkyō im 19. und 20. Jahrhundert, hg. von Brenn, Wolfgang, Berlin u. a. 1997
- Brenner, Peter J. (Hg.) 1989
 Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur, hg. von Brenner, Peter J., Frankfurt a. M. 1989
- Brockhaus (Hg.) 2005/06
 Brockhaus-Enzyklopädie, hg. von Brockhaus, Leipzig/Mannheim 2005/06
- Croissant, Doris / Ledderose, Lothar (Hg.) 1993
 Japan und Europa 1543–1929. Essays, hg. von Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, Berlin 1993
- Dobson, Sebastian / Saaler, Sven (Hg.) 2012
 Unter den Augen des Preussen-Adlers. Lithographien, Zeichnungen und Photographien der Teilnehmer der Eulenburg-Expedition in Japan, 1860–61, hg. von Dobson, Sebastian, Saaler, Sven, München 2012
- Echte, Bernhard / Feilchenfeldt, Walter (Hg.) 2013
 Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1905–1910, hg. von Echte, Bernhard, Feilchenfeldt, Walter, Bd. 3–4., Wädenswil 2013

- Echte, Bernhard / Feilchenfeldt, Walter (Hg.) 2011
Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1898–1905, hg. von Echte, Bernhard, Feilchenfeldt, Walter, Bd. 1–2., Wädenswil 2011
- Ehmcke, Franziska (Hg.) 2008
Kunst und Kunsthandwerk Japans im interkulturellen Dialog (1850–1915), hg. von Ehmcke, Franziska, München 2008
- Foerster, Heinz von (Hg.) 1997
Einführung in den Konstruktivismus, hg. von Foerster, Heinz von, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 5 Jg., München 1997
- Gebhard, Walter (Hg.) 2000
Ostasienrezeption zwischen Klischee und Innovation. Zur Begegnung zwischen Ost und West um 1900, hg. von Gebhard, Walter, München 2000
- Ghazoul, Ferial Jabouri (Hg.) 2007
Edward Said and critical decolonization, hg. von Ghazoul, Ferial Jabouri, Kairo/New York 2007
- Gludovatz, Karin (Hg.) 2015
The itineraries of art. Topographies of artistic mobility in Europe and Asia, hg. von Gludovatz, Karin, Berliner Schriften zur Kunst, Paderborn 2015
- Hardach-Pinke, Irene (Hg.) 1990
Japan – eine andere Moderne, hg. von Hardach-Pinke, Irene, Tübingen 1990
- Höh, Marc von der / Jaspert, Nikolas / Oesterle, Jenny Rahel (Hg.) 2013
Cultural brokers at Mediterranean courts in the Middle Ages, hg. von Höh, Marc von der, Jaspert, Nikolas, Oesterle, Jenny Rahel, Mittelmeerstudien, Bd. 1., München/Paderborn 2013
- Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.) 1984
Japan und Deutschland. Das japanische Deutschlandbild – das deutsche Japanbild; Japan – Rätsel oder Vorbild. Hintergründe und Wirklichkeit der japanischen Gegenwart, hg. von Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1984
- Irvine, Gregory (Hg.) 2014
Der Japonismus und die Geburt der Moderne. Die Kunst der Meiji-Zeit. Die Khalili-Sammlung, hg. von Irvine, Gregory, Leipzig 2014
- Jansen, Marius B. (Hg.) 2014
Japan in Transition. From Tokugawa to Meiji, hg. von Jansen, Marius B. 2014
- Kracht, Klaus (Hg.) 2001
Grundriss der Japanologie, hg. von Kracht, Klaus, Izumi: Quellen, Studien und Materialien zur Kultur Japans, Bd. 7., Wiesbaden 2001
- Kraus, Michael / Noack, Karoline (Hg.) 2015
Quo vadis, Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, hg. von Kraus, Michael, Noack, Karoline, Bielefeld 2015
- Kreiner, Josef (Hg.) 1984
Deutschland – Japan. Historische Kontakte, hg. von Kreiner, Josef, Studium universale, Bd. 3., Bonn 1984
- Lester, Jo-Anne / Rakić, Tijana (Hg.) 2014
Travel, Tourism and Art, hg. von Lester, Jo-Anne, Rakić, Tijana, Current Developments in the Geographies of Leisure and Tourism, Farnham 2014
- Mae, Michiko / Scherer, Elisabeth (Hg.) 2013
Nipponspiration. Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum, hg. von Mae, Michiko, Scherer, Elisabeth, Köln/Weimar/Wien 2013
- Mathews, Nancy Mowll / Curie, Pierre / Durand-Ruel, Flavie (Hg.) 2018
Mary Cassatt. An American impressionist in Paris, hg. von Mathews, Nancy Mowll, Curie, Pierre, Durand-Ruel, Flavie, Brüssel/New Haven/London 2018

- Meech, Julia / Weisberg, Gabriel P. (Hg.) 1990
 Japonisme comes to America. The Japanese impact on the graphic arts 1876–1925, hg. von Meech, Julia, Weisberg, Gabriel P., New York 1990
- Mehl, Heinrich / Meyer, Hansjörg (Hg.) 1994
 Vertraute Fremde. Anmerkungen zu Kultur, Politik und Pädagogik in Japan und Deutschland: Festschrift Satoru Kurisaki, hg. von Mehl, Heinrich, Meyer, Hansjörg, München 1994
- Mülhaupt, Freya (Hg.) 1991
 Herwarth Walden 1878–1941. Wegbereiter der Moderne, hg. von Mülhaupt, Freya, Berlin 1991
- NMB Nouveau Musée Bienne (Hg.) 2013
 Grosses Format. Wandbilder von Karl Walser und Philippe Robert = Grand art: oeuvres murales de Karl Walser et Philippe Robert, hg. von NMB Nouveau Musée Bienne, Biel 2013
- Pavlicek, Leopoldine / Chlan, Ilse / Leims, Thomas (Hg.) 1983
 Kabuki. Holzschnitt. Japonismus. Japonica in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, hg. von Pavlicek, Leopoldine, Chlan, Ilse, Leims, Thomas, Wien 1983
- Pörksen, Bernhard (Hg.) 2011
 Schlüsselwerke des Konstruktivismus, hg. von Pörksen, Bernhard, Wiesbaden 2011
- Rimer, John Thomas (Hg.) 2012
 Since Meiji. Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000, hg. von Rimer, John Thomas, Honolulu 2012
- Rivers, Shayne / Faulkner, Rupert / Pretzel, Boris (Hg.) 2011
 East Asian Lacquer. Material culture, science and conservation, hg. von Rivers, Shayne, Faulkner, Rupert, Pretzel, Boris, London 2011
- Rössner, Michael / Uhl, Heidemarie (Hg.) 2012
 Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, hg. von Rössner, Michael, Uhl, Heidemarie, Kultur- und Medientheorie, Bielefeld 2012
- Saaler, Sven / Kudô, Akira / Tajima, Nobuo (Hg.) 2017
 Mutual Perceptions and Images in Japanese–German Relations, 1860–2010, hg. von Saaler, Sven, Kudô, Akira, Tajima, Nobuo, Brill's Japanese studies library, 59 Jg., Leiden/Boston 2017
- Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.) 2017
 Begleitheft der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden zu den Sonderausstellungen „Dresden – Europa – Welt“, hg. von Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2017
- Vereinigung bildender Künstler (Hg.) 1986
 Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897–1985, hg. von Vereinigung bildender Künstler, Wien/Köln/Graz 1986
- Vollmer, Hans / (Thieme, Ulrich / Becker, Felix) (Hg.) 1999
 Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hg. von Vollmer, Hans, (Thieme, Ulrich, Becker, Felix), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1999
- Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012
 Wie ein Traum! Emil Orlik in Japan, hg. von Voss-Andreae, Peter, Hamburg 2012
- Walravens, Hartmut (Hg.) 1989
 Du verstehst unsere Herzen gut. Fritz Rumpf (1888–1949) im Spannungsfeld der deutsch-japanischen Kulturbeziehungen, hg. von Walravens, Hartmut, Weinheim 1989
- Wichmann, Siegfried (Hg.) 1972
 Weltkulturen und moderne Kunst: die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika, hg. von Wichmann, Siegfried, München 1972
- Yamada, Chisaburô (Hg.) 1980
 Japonisme in Art. An International Symposium, hg. von Yamada, Chisaburô, Tokio 1980

Online-Quellen

Brown University Library / Department of American Studies o. J.

Brown University Library and Department of American Studies, Perry In Japan: A Visual History.
<https://library.brown.edu/cds/perry/about.html>, Zugriff am 22.05.2018.

Ruelfs, Esther 2017

Ruelfs, Esther, Das „wahre“ Japan in der Fotografie. Japan Projektionen (3/3).
http://www.deutschlandfunk.de/japan-projektionen-3-3-das-wahre-japan-in-der-fotografie.1184.de.html?dram:article_id=376114, Zugriff am 20.10.2017.

Schmidt, Arnika 18.09.2015

Schmidt, Arnika, Tagungsbericht zu: Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert. Christoph Heilmann Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, 03.–05.07.2015.
<https://arthist.net/reviews/10990>, Zugriff am 13.02.2018.

Seelmann, Hoo Nam 2015

Seelmann, Hoo Nam, Vor einem Monet im Kimono posieren? Der Japonismus als Orientalismus.
http://www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/der-japonismus-als-orientalismus-1.18587054#kommentare, Zugriff am 3.1.2017.

Takagi, Mariko 2013

Takagi, Mariko, Formen der visuellen Begegnung zwischen Japan und dem Westen. Vom klassischen Japonismus zur zeitgenössischen Typographie. urn:nbn:de:gbv:834-opus-1810, Zugriff am 18.03.2017.

Towle, Diane Marie 2013

Towle, Diane Marie, Spaces of Japonisme and the Art of Whistler, Van Gogh, and Monet: Collecting, Decoration, and the Japanese Other. <http://dx.doi.org/10.7936/K75M63PG>, Zugriff am 18.07.2018.

van Gogh, Vincent 2009

van Gogh, Vincent, Vincent van Gogh. The letters. <http://vangoghletters.org/vg/letters/let686/letter.html>, Zugriff am 20.06.2018.

Unpublizierte Quellen

Fischer, Adolf an Josef Engelhart, Berlin, 26.05.1896, Brief, Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Josef Engelhart, ZPH 701/4, Korrespondenzen Mappe 4/2

Heine, Wilhelm an Konsul J. H. W. Wagener (1782–1861) vom 06.12.1860, Brief, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Signatur HA, Autographen, Allgemeine Reihe, K.45, Heine, Wilhelm, 06.12.1860.

Hohenberger, Franz, Detaillierter Bericht über seine künstlerische Tätigkeit von 1883–1927, Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, Interne ID-Nr. LQH0099453.

Hohenberger, Franz an eine Dame, Yokohama 28.03.1895, Brief, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Handschriftensammlung, Autogr. 1292/27-1.

Hohenberger, Franz / Fischer, Adolf an Josef Engelhart, Yokohama 28.03.1895, Brief, Wienbibliothek im Rathaus, Wien, Nachlass Josef Engelhart, ZPH 790, Korrespondenzen E-H.

Kellermann, Bernhard an Karl Walser, 1908, Postkarten, Robert Walser-Archiv, Bern, RW_E-04-B-02-KEL.

Nao an Karl Walser, 1908, Postkarte, Robert Walser-Archiv, Bern, Nao_Araki_Kyoto 1908_RW_E_04-B_02-ARA

Nolde, Emil an Ada Nolde, 21.09.1906, Alsen, Briefe, Nolde Stiftung Seebüll

Nolde, Emil an Ada Nolde, 19.09.1906, Alsen, Brief, Nolde Stiftung Seebüll

Nolde, Emil an Ada Nolde, 11.02.1906, Braubach, Brief, Nolde Stiftung Seebüll

Nolde, Emil an Ada Nolde, 30.10.1905, Berlin, Brief, Nolde Stiftung Seebüll

Orlik, Emil an Max Lehrs, 02.12.1901, Berlin, Postkarte, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg

Orlik, Emil an Max Lehrs, 24.04.1900, Yokohama, Postkarte, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

Schmiedel, Ed. an Karl Walser, 14.05.1909, Tsingtau, Postkarte, Robert Walser-Zentrum, Bern, RW_E-04-B-02-SCH

Walser, Karl, Personalnachrichten für das Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, 1927, Preußische Akademie der Künste, PrAdK Pers. BK 549.

Walser, Karl an Fanny Walser, 02.03.1909, Berlin, Brief, Robert Walser-Archiv, Bern, RW_E-03-B-02-WAKA

Walser, Karl an Schwester Fanny, 31.05.1908, Miyazu, Brief, Robert Walser-Zentrum, Bern, RW_E-03-B-02-WAKA

IV. Abbildungen



Abb. 1
Kunsthändler unbekannt, „Hostiendose“, vor 1614, Schwarzlack auf Holzkern,
Gold- und Silberpulver, Perlmutter

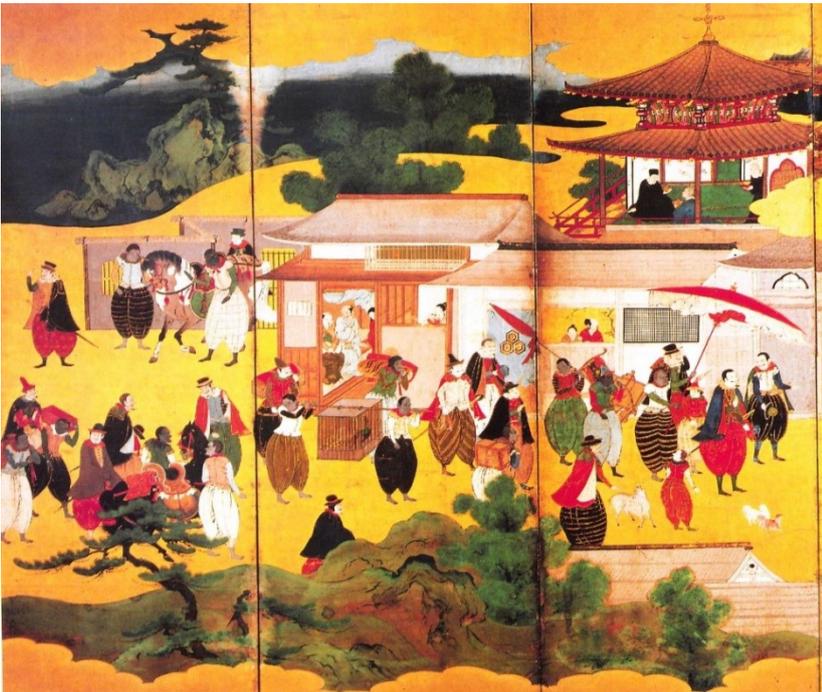


Abb. 2
Kanô-Schule, „Nanban-Stellschirm“, um 1600, Sechsteiliges Stellschirm
(Detailansicht)



Abb. 3
Christopher Dresser, „Kleine Porzellanvase“, 1866, Porzellan, Gold, Email

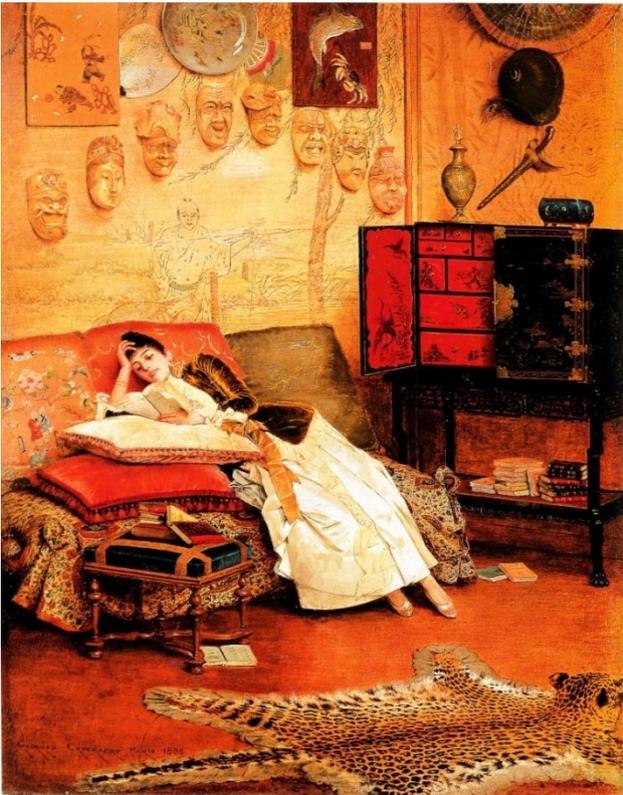


Abb. 4
Georges Croegaert, „The Reader“, 1888, Öl auf Leinwand



Abb. 5
Firma Rudolf Lechner, Wien, „Japanisches Kirschblütenfest“, 1898, Fotografie



Abb. 6
James McNeill Whistler, „Rose und Silber: Die Prinzessin vom Land des Porzellans“, 1863/65, Öl auf Leinwand



Abb. 7
Katsushika Hokusai, „Hodogaya am Tôkaidô“, 1830/31, Farbholzschnitt



Abb. 8
Edgar Degas, „Tänzerinnen, die Treppe hinaufsteigend“, 1886/1890, Öl auf Leinwand

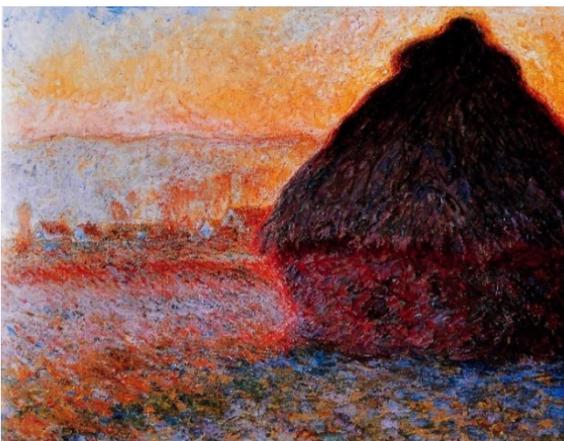


Abb. 9
Claude Monet, „Heuschober, Sonnenuntergang“, 1891, Öl auf Leinwand



Abb. 10
Maurice Denis, „Jungfräulicher Frühling“, 1894, Öl auf Leinwand

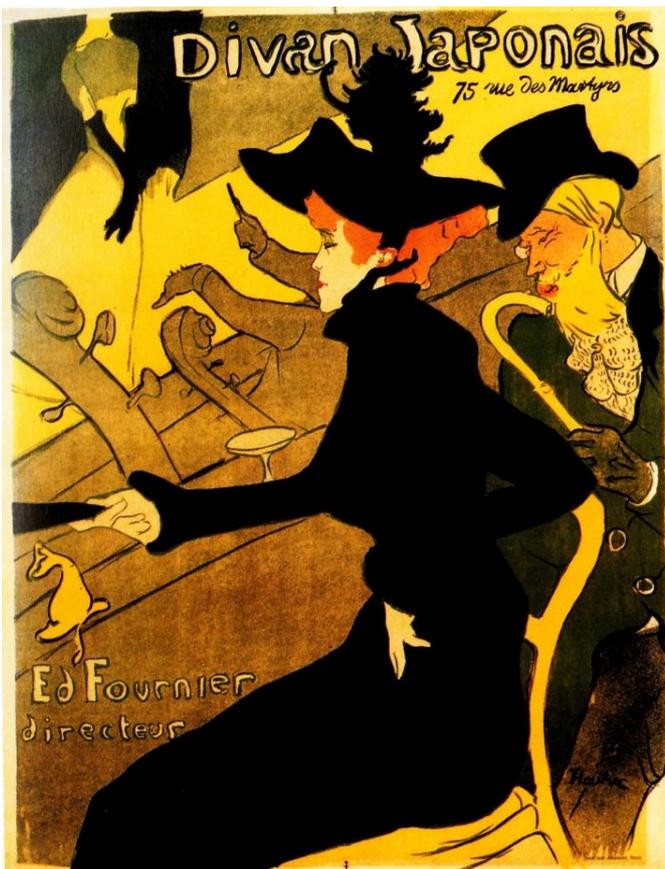


Abb. 11
Henri de Toulouse-Lautrec, „Le Divan Japonais“, 1893, Plakat, Farblithografie



Abb. 12
Félix Vallotton, „Die Trägheit“, 1896, Holzschnitt

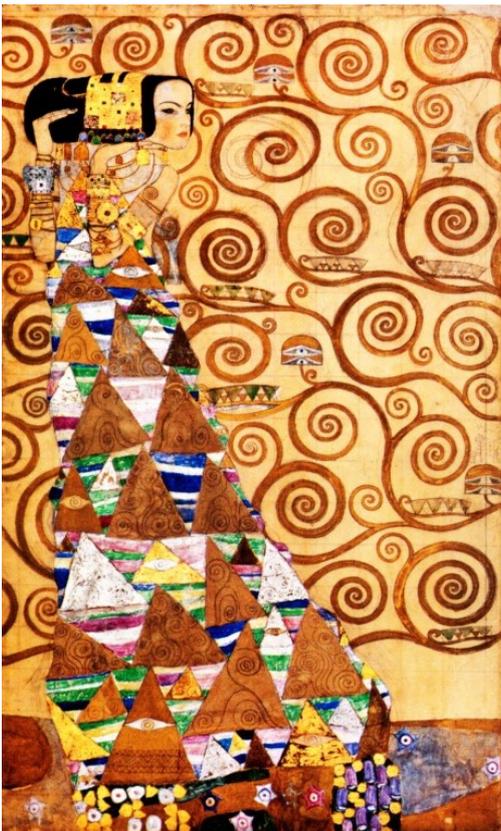


Abb. 13
Gustav Klimt, „Die Erwartung“, 1905–1909, Tempera, Wasserfarbe auf Papier



Abb. 14
Otto Eckmann, „Schwertlilien“, 1895, Farbholzschnitt

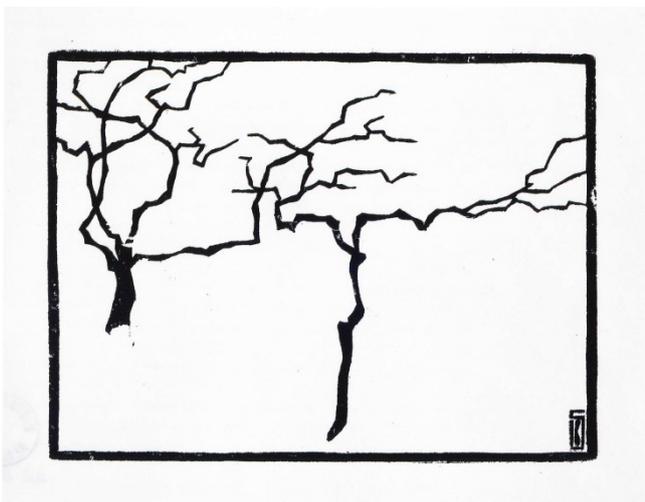


Abb. 15
Schmidt-Rottluff, „Bäume im Winter“, um 1905, Holzschnitt



Abb. 16
Paul Klee, „vorsicht Schlangen!“, 1938, Kleisterfarbe, Pastell auf Papier auf Karton



Abb. 17
Takahashi Yuichi, „Oiran“, 1872, Öl auf Leinwand



Abb. 18
Kuroda Seiki, „Maiko“, 1893, Öl auf Leinwand

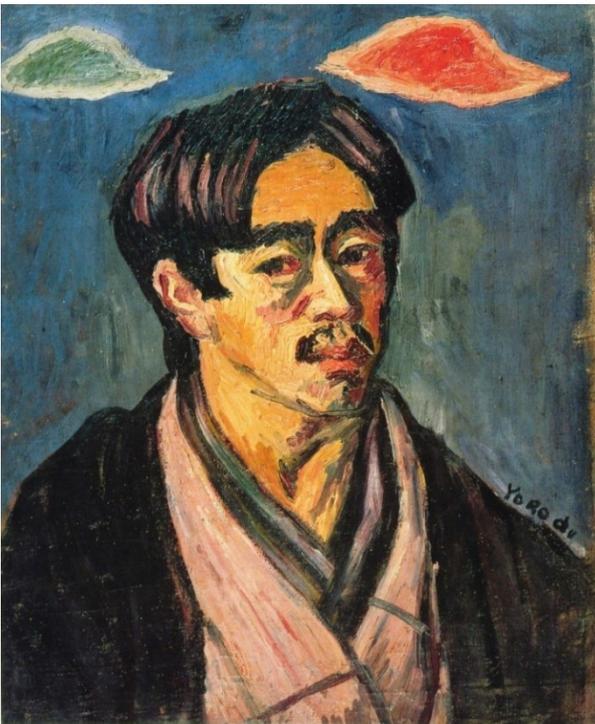


Abb. 19
Yorozu Tetsugorô, „Selbstbildnis mit Wolken“, 1912, Öl auf Leinwand



Abb. 20
Utagawa Yoshikazu, „An English couple enjoying themselves”, 1861, Farbholzschnitt



Abb. 21
Uchida Kuichi, „Emperor Meiji”, 1873, Albumindruck



Abb. 22
Vorgeschlagene Reiseroute in „A handbook for travellers in Japan“ (1907)



Abb. 23
Wilhelm Heine, „Passing the Rubicon“, 1855/56, Lithografie



Abb. 24
Bernhard Mühlig, „Das Standbild des Dai-Butzu“, um 1873/75, Öl auf Leinwand



Abb. 25
Franz Hohenberger, „Straßenszene vor einem Bordell“, 1895/96, Öl auf Leinwand



Abb. 26
Karl Walser, „Gion Matsuri. Religiöses Fest im Giontempel, Kyôto“, 1908, Öl auf
Leinwand

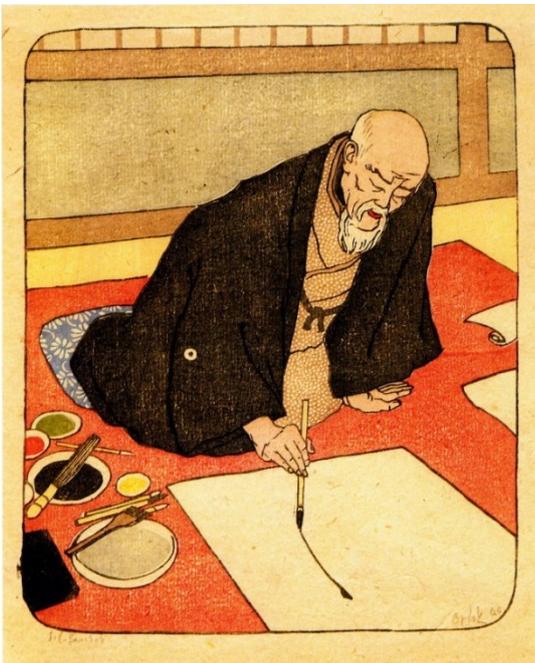


Abb. 27
Emil Orlik, „Der japanische Maler Kanô Tomonobu“, 1900, Farbholzschnitt

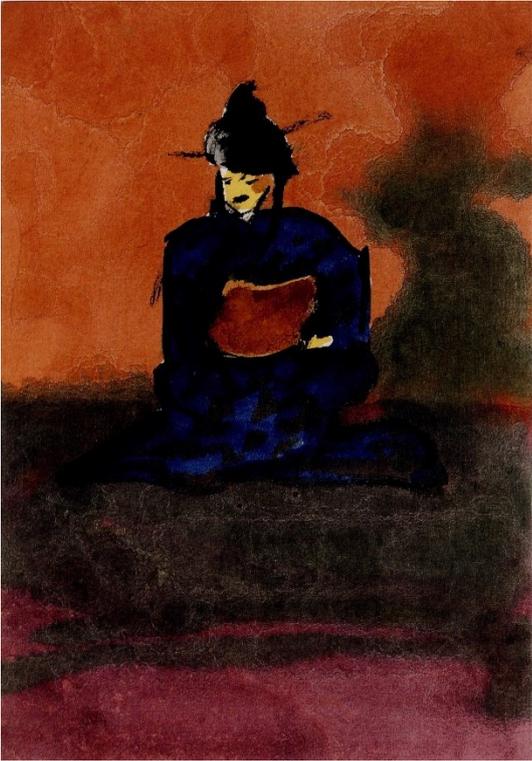


Abb. 28
Emil Nolde, „Sitzende Schauspielerin“, 1913, Aquarell und Tuschkunstdruck

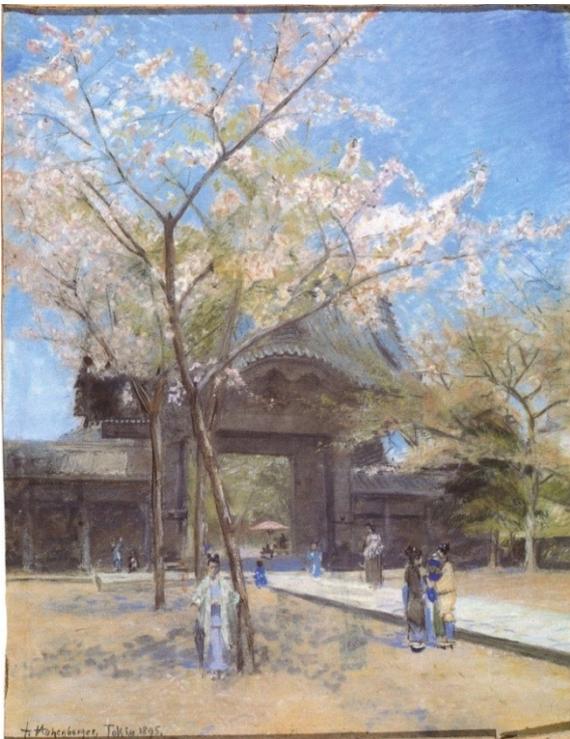


Abb. 29
Franz Hohenberger, „Tempeltor im Shibapark“, 1895, Pastell



Abb. 30
Studio Kusakabe Kimbei, „1010 Street in Enoshima“, 1890er-Jahre, handkolorierter
Albuminabzug



Abb. 31
Franz Hohenberger, „Straße in Enoshima“, 1896, Tusche auf Papier



Abb. 32
Karl Walser, ohne Titel, 1908, Bleistift



Abb. 33
Karl Walser, „Prozession in Kyôto“, 1908, Öl auf Holz

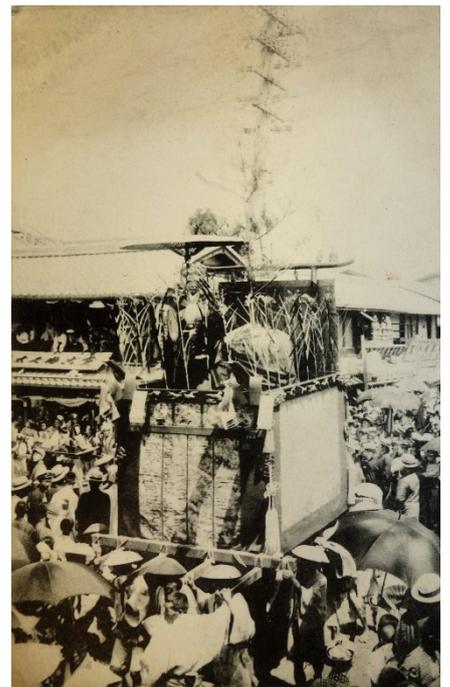


Abb. 34
Fotograf unbekannt, ohne Titel, ohne Jahr, Fotografie



Abb. 35
Fotograf unbekannt, ohne Titel, ohne Jahr, Fotografie

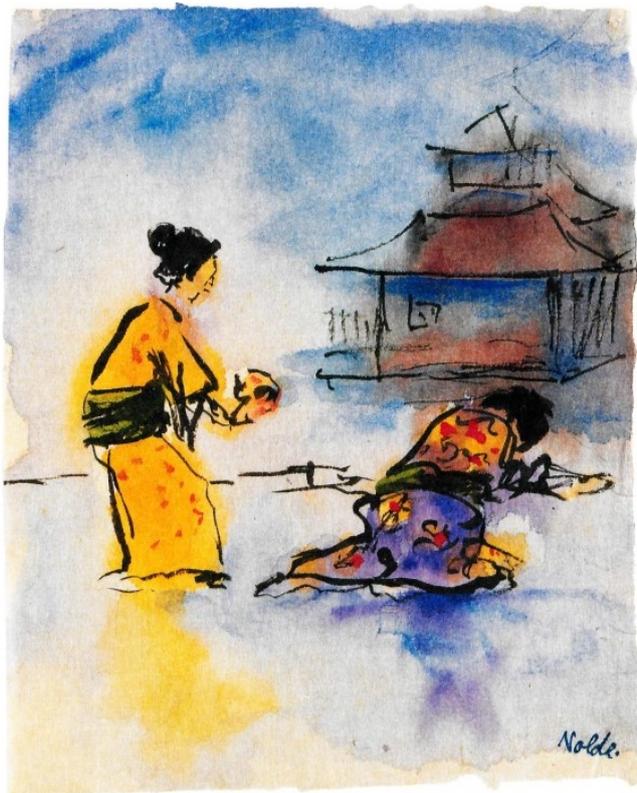


Abb. 36
Emil Nolde, „Zwei Frauen“, 1913, Aquarell und Tuschpinselzeichnung



Abb. 37
Emil Nolde, „Dschunke“, 1913, Aquarell

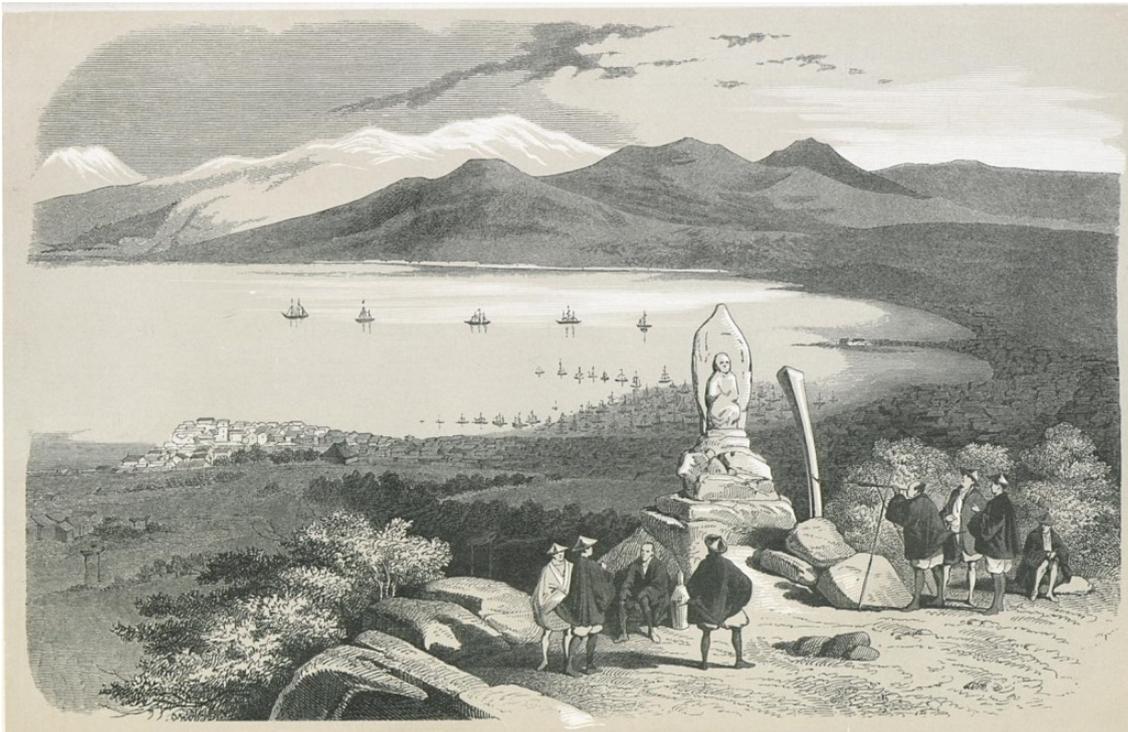


Abb. 38
Wilhelm Heine, „Hakotade vom Telegraphen-Hügel aus gesehen“, um 1859,
Holzschnitt



Abb. 39
Wilhelm Heine, „Hakotade vom Schnee-Pic aus gesehen“, um 1859, Holzschnitt



Abb. 40
Wilhelm Heine, „First Landing of the Americans in Japan“, 1855/56, Lithografie

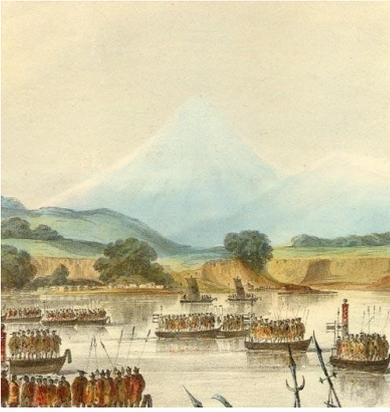


Abb. 41
Wilhelm Heine, „Passing the Rubicon“ (Detailansicht), 1855/56, Lithografie



Abb. 42
Katsushika Hokusai, „Die Große Welle von Kanagawa“, ca. 1830–32, Farbholzschnitt



Abb. 43
Wilhelm Heine, „Vulkan Fusi-yama von der Bai von Wodawara gesehen“, um 1859, Holzschnitt



Abb. 44
 Wilhelm Heine, „Fusi Yama“, um 1873/75, Öl auf Leinwand



Abb. 45
 Franz Hohenberger, „Bilder aus Japan“ (Buchtitel), um 1895, Aquarell, Tusche, Papier



Abb. 46
 Andô Hiroshige, „Fujimi Teahouse at Zoshigaya“, 1858, Farbholzschnitt



Abb. 47
Wilhelm Heine, „Reise um die Erde“ (Buchtitel), um 1856, Holzschnitt



Abb. 48
Franz Hohenberger, ohne Titel (Fuji), um 1895, Öl auf Leinwand



Abb. 49
Emil Orlik, „Der Fuji bei Hakone“, 1921 (?), Radierung



Abb. 50
Emil Orlik, „Japanische Pilger auf dem Weg zum Fujiyama“, 1901, Farbholzschnitt



Abb. 51
Katsushika Hokusai, „Fuji gesehen von den Reisfeldern in der Provinz Owari“, ca.
1830–32, Farbholzschnitt



Abb. 52
Emil Nolde, „Dschunken“, 1913, Aquarell



Abb. 53
Karl Walser, „Segelschiff“, 1908, Feder



Abb. 54
Franz Hohenberger, „Lachsspießender Ainu“, 1896, Tusche, Papier



Abb. 55
Franz Hohenberger, ohne Titel (Japanerin vor Blumenbusch), um 1895, Öl auf
Leinwand



Abb. 56
Karl Walser, „Landschaft mit Figuren“, um 1908, Aquarell, Bleistift



Abb. 57
Karl Walser, „Japanisches Haus mit Garten“, um 1908, Aquarell, Farbstift



Abb. 58
Emil Orlik, „Am Biwa-See“, 1902, Radierung



Abb. 59
Emil Orlik, „Vor dem Chion-in, Kyôto“, 1900, Farbholzschnitt



Abb. 60
Franz Hohenberger, ohne Titel, um 1895, Öl auf Leinwand

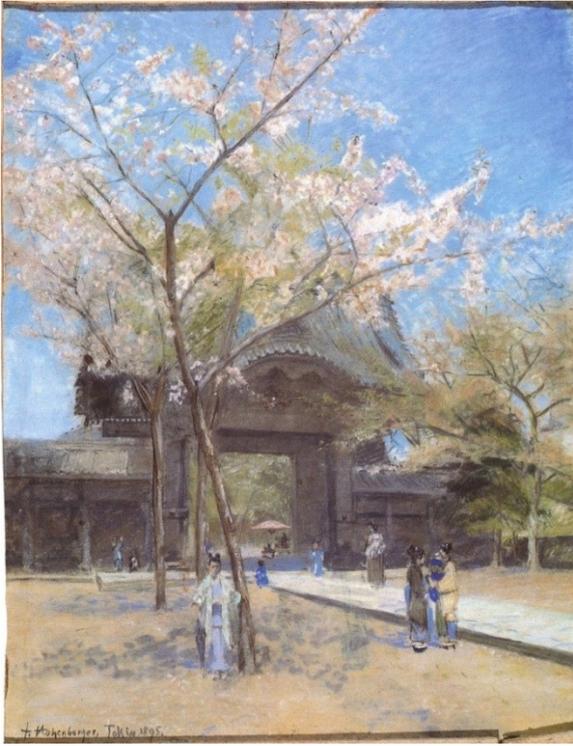


Abb. 61
Franz Hohenberger, „Tempeltor im Shibapark“, 1895, Pastell

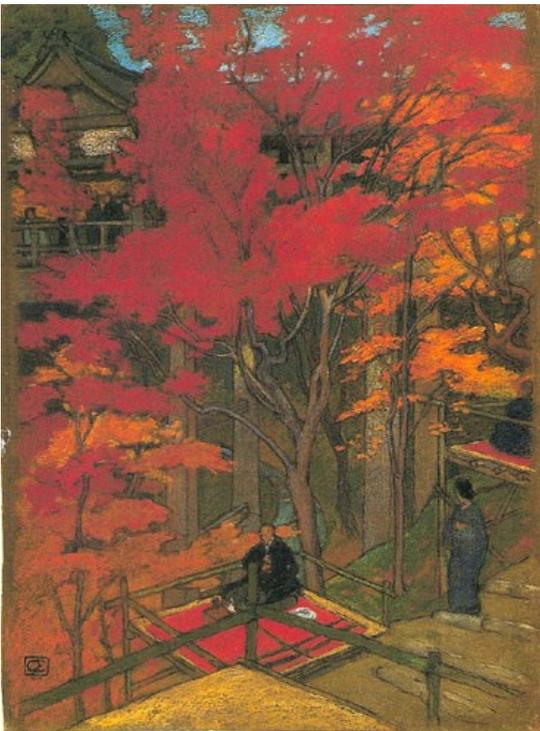


Abb. 62
Emil Orlik, „Der rote Ahorn“, 1900, Pastell auf Papier



Abb. 63
 Eliphalet M. Brown nach Wilhelm Heine, „Exercise of Troops in Temple Grounds, Simoda, Japan“, 1856, Lithografie



Abb. 64
 Wilhelm Heine, „Tempel in Odzi“, um 1873/75, Öl auf Leinwand



Abb. 65 (rechts)
John Wilson, „Priester des Inari-Schreins“ (Fuchstempel), 1860, Fotografie
(Detailansicht)



Abb. 66
Franz Hohenberger, „Der Daibutsu von Kamakura von hinten gesehen“, um 1897,
Grafik



Abb. 67
Emil Orlik, „Vor dem Tempel“, 1900, Farbradierung

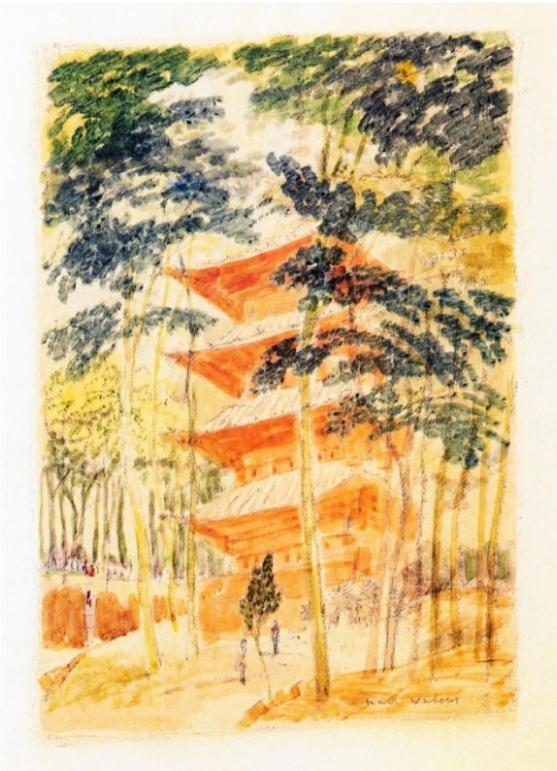


Abb. 68
Karl Walser, „Pagode im Wald“, um 1908, Aquarell, Bleistift



Abb. 69
Franz Hohenberger, „Zugang zu Ueno Tempel“, um 1895, Öl auf Leinwand



Abb. 70
Karl Walser, „Eingang zu einem Tempel“, Bleistift auf Papier, um 1908



Abb. 71
Bernhard Mühlig (Wilhelm Heine), „Ankunft der Portugiesen in Japan“, Geschichte 4,
um 1873/75, Holzschnitt nach: Öl auf Leinwand

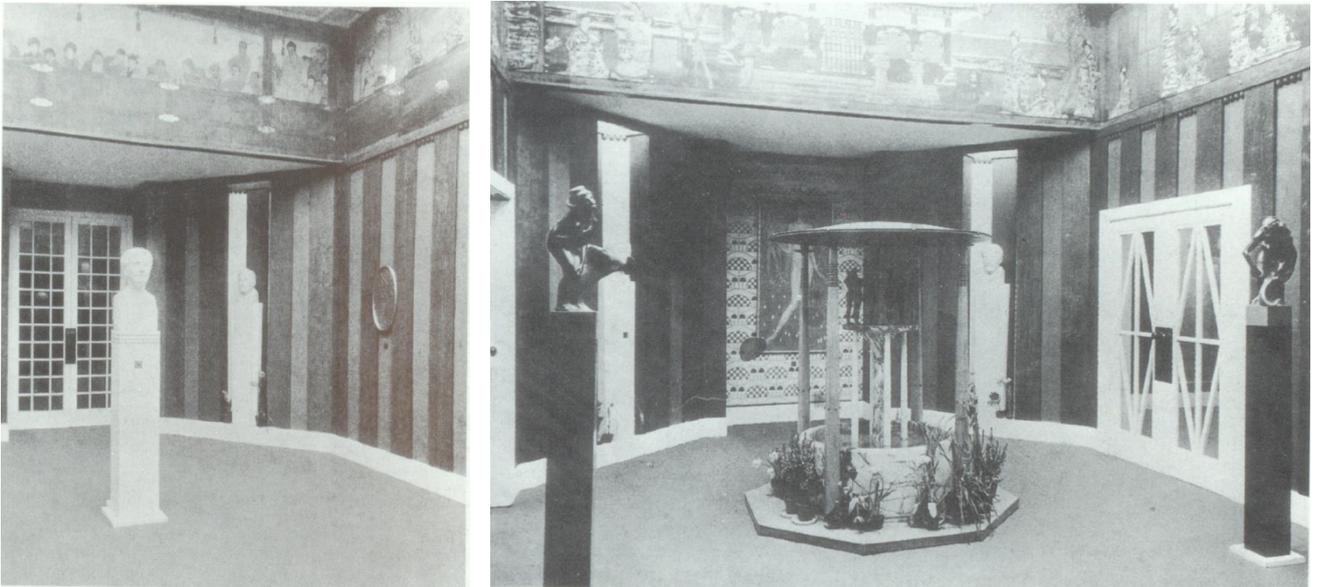


Abb. 72
Franz Hohenberger, „Kirschblütentanz“, 1903, Tempera auf Leinwand



Abb. 75
Emil Orlik, „Noo-Theater Kyoto“, 1900, Bleistift, Tusche

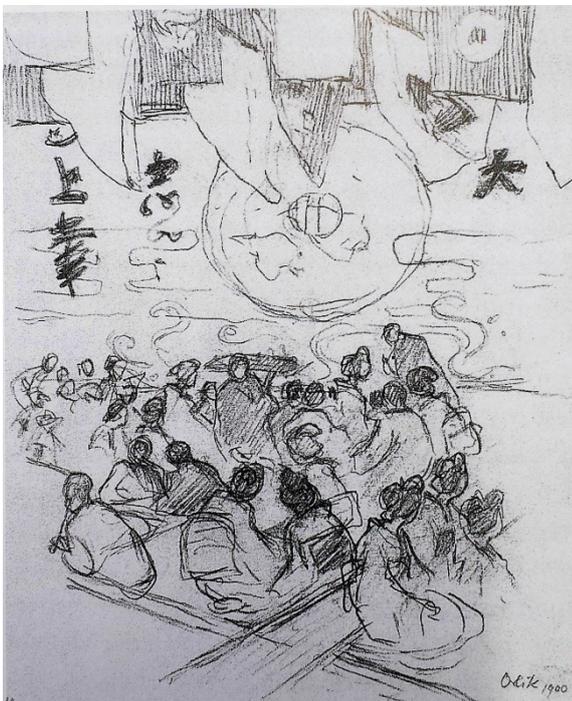


Abb. 76
Emil Orlik, „Zwischenakt in einem japanischen Theater“, 1900, Kreide?



Abb. 77
Karl Walser, „Tänzerin mit Fächer“, um 1908, Aquarell, Bleistift



Abb. 78
Karl Walser, „Kabuki-Schauspieler in der Onnagata-Rolle“, um 1908, Aquarell, Bleistift



Abb. 79
Karl Walser, „Theaterszene“, um 1908, Öl auf Holz



Abb. 80
Emil Nolde, „Theaterszene, Tokyo“, 1913, Aquarell

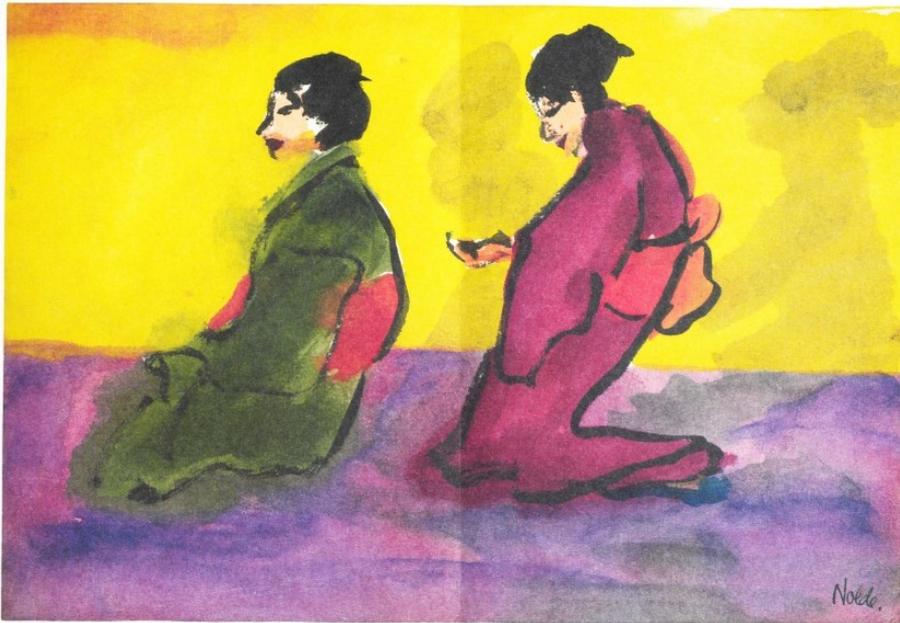


Abb. 81
Emil Nolde, „Sitzende Schauspielerinnen“, 1913, Aquarell



Abb. 82
Emil Nolde, „Masken und Georginen“, 1919, Öl auf Leinwand

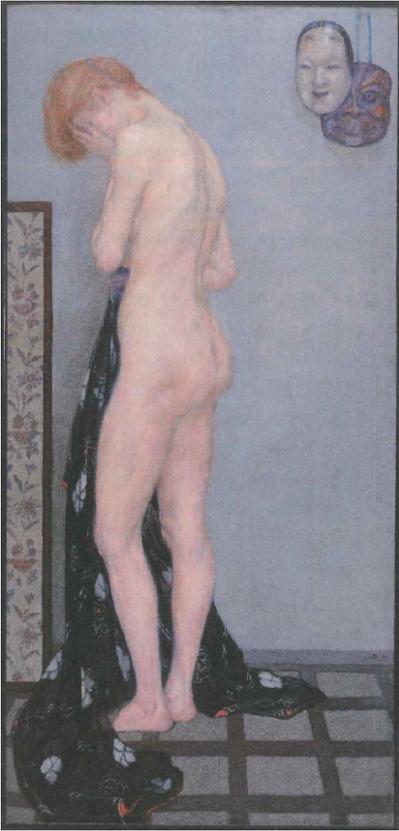


Abb. 83
Emil Orlik, „Modell“, 1904, Öl auf Leinwand



Abb. 84
Kitagawa Utamaro, „Abendschnee in der Aufwachstimmung“, 1797, Farbholzschnitt



Abb. 85
Studio Kusakabe Kimbei (zugeschrieben), „Mädchen vor einem Spiegel“, 1890er-Jahre,
handkolorierter Albuminabzug



Abb. 86
Wilhelm Heine, „Japanische Frau aus Simoda“, um 1859 , Holzschnitt

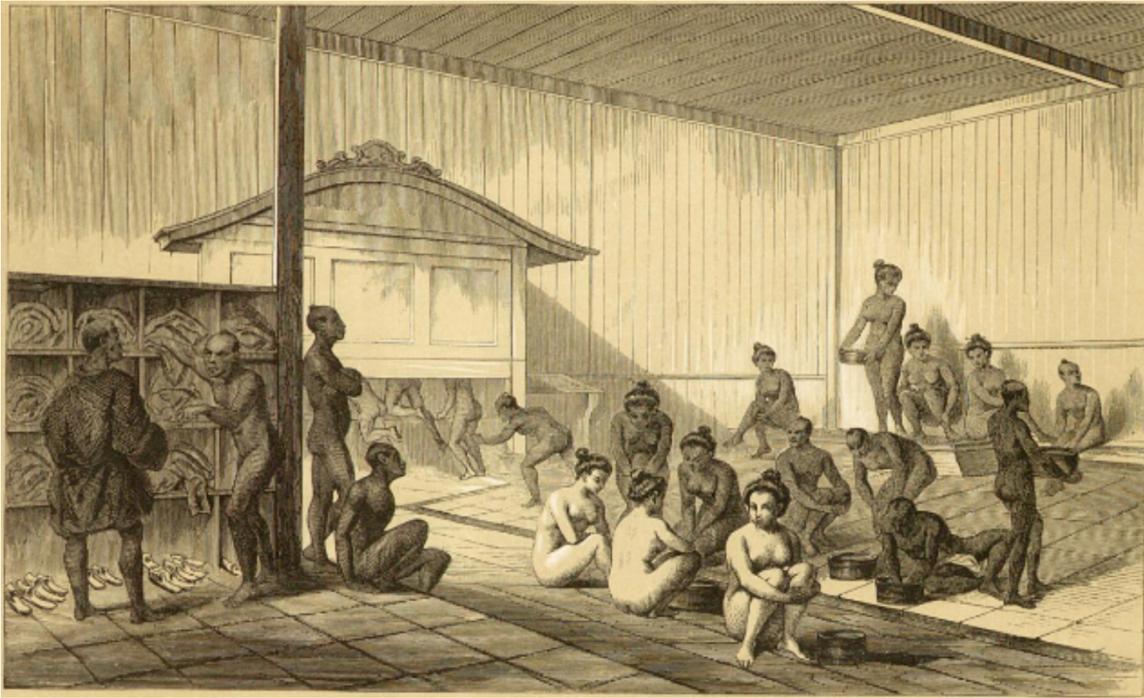


Abb. 87
Wilhelm Heine, „Ein öffentliches Bad in Simoda“, um 1856, Holzschnitt



Abb. 88
Fotograf unbekannt, „Bathing“, 1880/89, Fotografie



Abb. 89
Fotograf unbekannt, „Tokio. Yoshiwara girls sitting in cage“, ca. 1890, Fotografie



Abb. 90
Franz Hohenberger, „Auf einer blauen Matte liegende Japanerin“, 1895, Pastell, Tusche



Abb. 91
Raimund Stillfried von Rathenitz, „Schlafende Frauen“, vor 1877, Albuminabzug handkoloriert



Abb. 92
Emil Orlik, „Geisha in halber Figur“, 1900, Tusche



Abb. 93
Emil Orlik, „Die Kurtisane“, 1902, Farbradierung



Abb. 94
Karl Walser, „Tänzerin“, um 1908, Aquarell, Bleistift



Abb. 95
Emil Orlik, „Japanerin unter Bäumen“, 1900, Farbholzschnitt



Abb. 96
Karl Walser, „Frau von hinten“, um 1908, Aquarell, Kohle

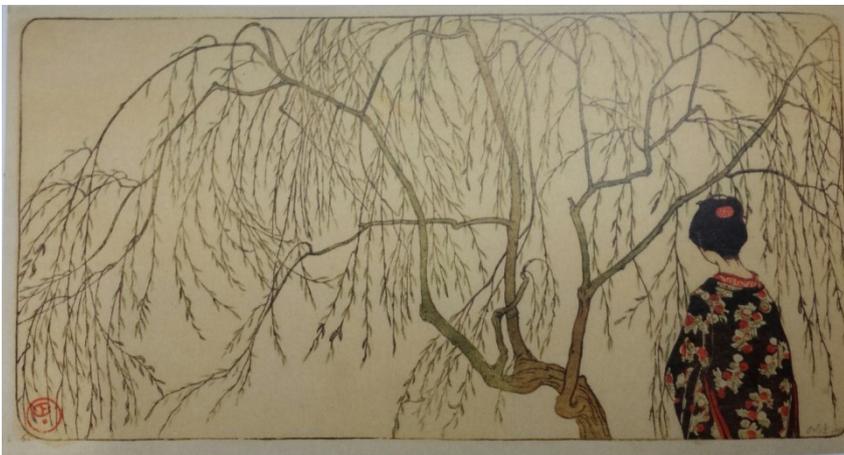


Abb. 97
Emil Orlik, „Mädchen unter Weidenbaum“, 1901, Farbholzschnitt



Abb. 98
Emil Nolde, „Geisha mit Shamisen“, 1913, Zeichnung



Abb. 99
Emil Nolde, „Mutter mit Kind“, 1913, Aquarell, Federzeichnung

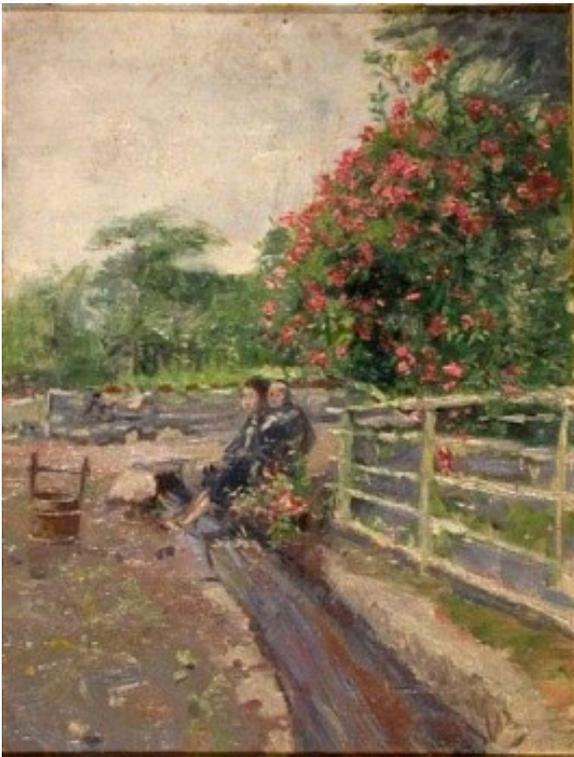


Abb. 100
Franz Hohenberger, „Landstraße in Nikko“, um 1895, Öl auf Leinwand



Abb. 101
Emil Orlik, „Mutter und Kind“, 1901, Farbradierung

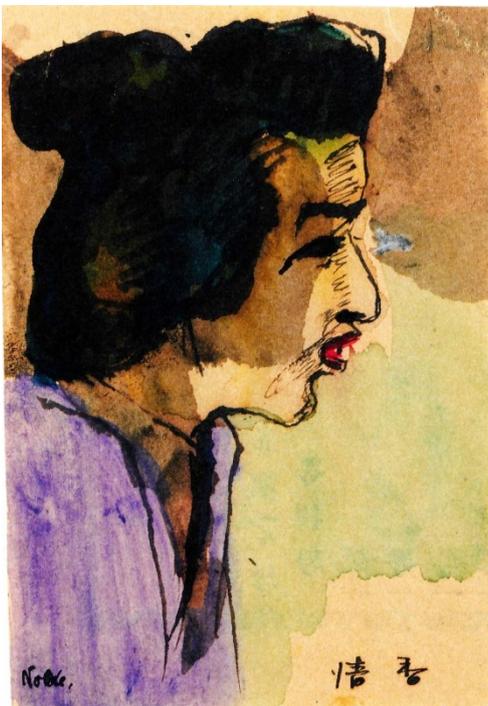


Abb. 102
Emil Nolde, „Japanerin“, 1913, Aquarell, Feder

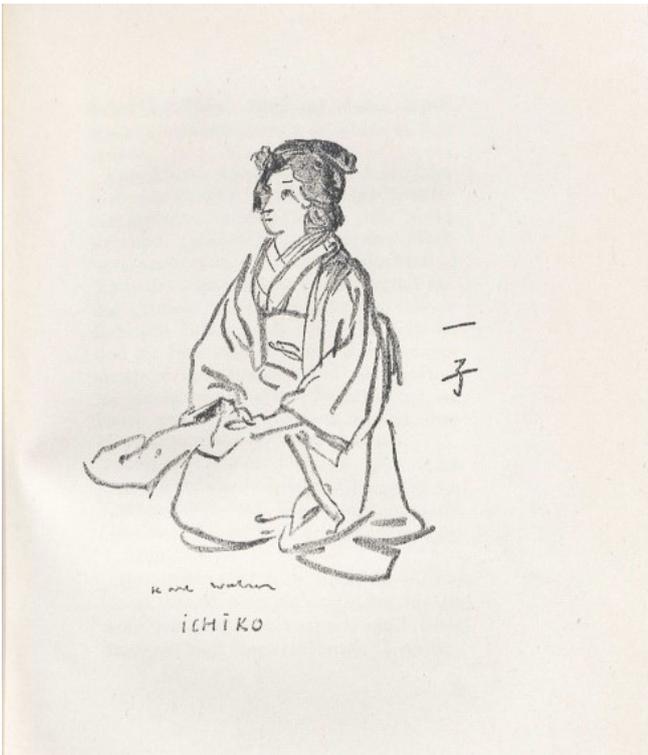


Abb. 103
Karl Walser, „Ichiko“, um 1908, Bleistift

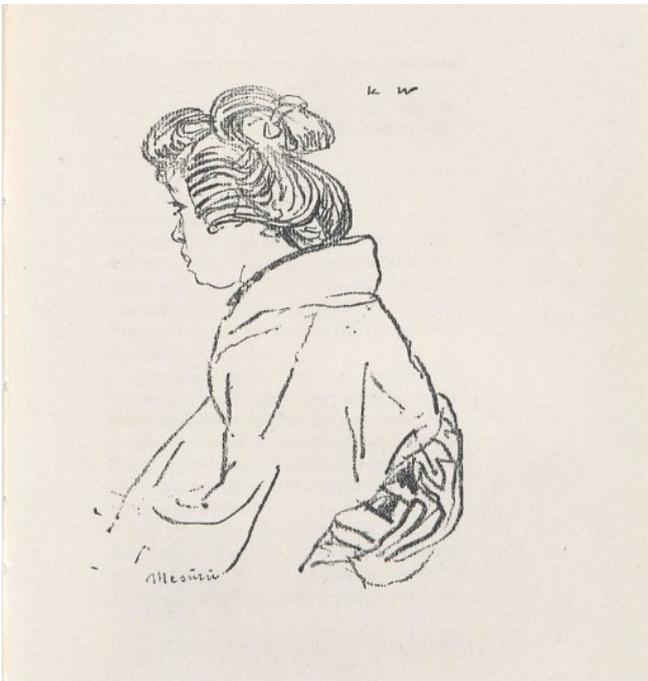


Abb. 104
Karl Walser, „Mesuzù“, um 1908, Bleistift



Abb. 105
Karl Walser, „Frau mit Kind auf dem Rücken und zwei anderen Figuren“, 1908,
Aquarell, Bleistift



Abb. 106
Karl Walser, „Frau“, 1908, Aquarell, Bleistift



Abb. 107
Emil Orlik, „Japanische Mädchen“, 1921 (?), Radierung



Abb. 108
Emil Orlik, „Japanisches Kind mit Mutter“, 1902, Farblithografie



Abb. 109
Emil Orlik, „Japanische Bäuerin“, 1901, Farbradierung, Aquatinta



Abb. 110
Emil Orlik, „Schreibendes Mädchen“, 1901, Farbradierung, Aquatinta

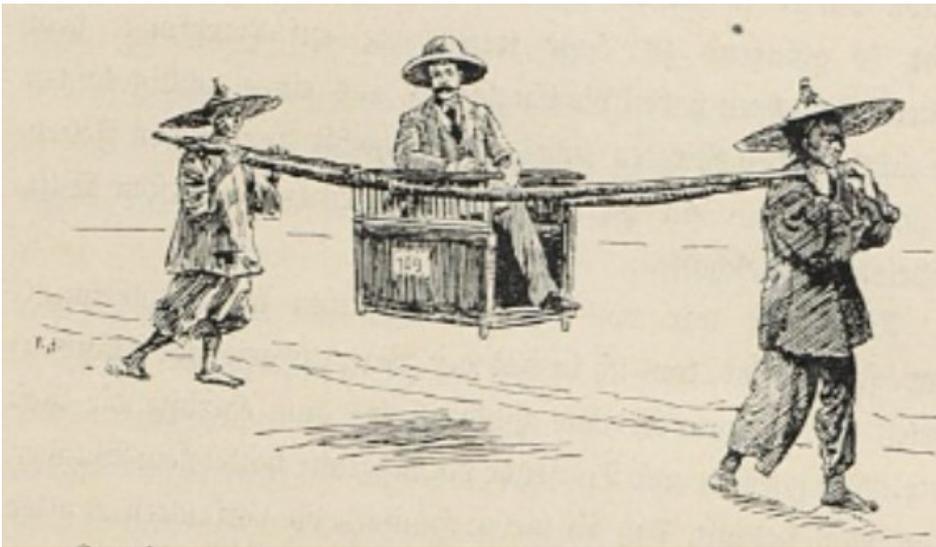


Abb. 111
Franz Hohenberger, ohne Titel, um 1895, Zeichnung



Abb. 112
Fotograf unbekannt, „Crowds on a Tokyo street, near the train station (?), during the celebration of Admiral Togo's visit in Oct.“, 1905, Fotografie



Abb. 113
Karl Walser, Titelseite zu „Ein Spaziergang in Japan“, um 1908/10, Zeichnung



Abb. 114
Künstler unbekannter, „Heiliger Japanus kämpfe für uns“, 1914, Postkarte



Abb. 115
Wilhelm Heine, „Mt. Washington from Intervale, North Conway, First Snow“, 1851, Öl auf Leinwand



Abb. 116
Wilhelm Heine, „Simoda“, um 1873/75, Öl auf Leinwand



Abb. 117
Bernhard Mühlig nach Skizzen von Wilhelm Heine, „Nippon Bassi“, um 1873/75, Öl auf Leinwand



Abb. 118
Utagawa Hiroshige, „Nihonbashi Brücke im Schnee“, um 1839–42, Farbholzschnitt



Abb. 119
Franz Hohenberger, „Portrait einer Tänzerin“, 1895, Pastell

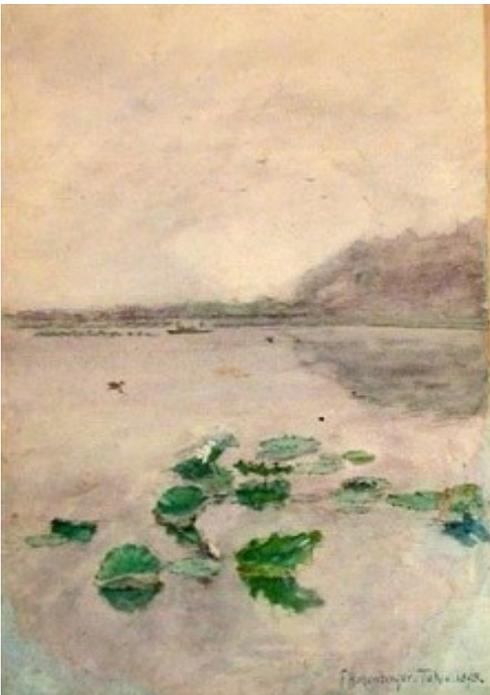


Abb. 120
Franz Hohenberger, „Ueno-See, Regenstimmung“, 1895, Pastell



Abb. 121
James McNeill Whistler, „Nocturne in Blau und Silber: Cremorne Lights“, 1872, Öl auf Leinwand



Abb. 122
Franz Hohenberger, Hermine Wittgenstein, „Japanisches Märchen I“, vor 1920, Aquarell, Tusche auf Papier, Stoff



Abb. 123
Emil Orlik, „Im Atelier“, um 1899, Farbholzschnitt



Abb. 124
Emil Orlik, „Französin“, um 1898,
Holzschnitt



Abb. 125
Emil Orlik, „Rast im Gebirge“, 1900, Farbholzschnitt



Abb. 126
Emil Orlik, „Zwei Japaner“, 1900, Farbholzschnitt



Abb. 127
Emil Orlik, „Kurumaya“, 1900, Farblithografie



Abb. 128
Lafcadio Hearn, „Kokoro“, illustriert von Emil Orlik, 1906

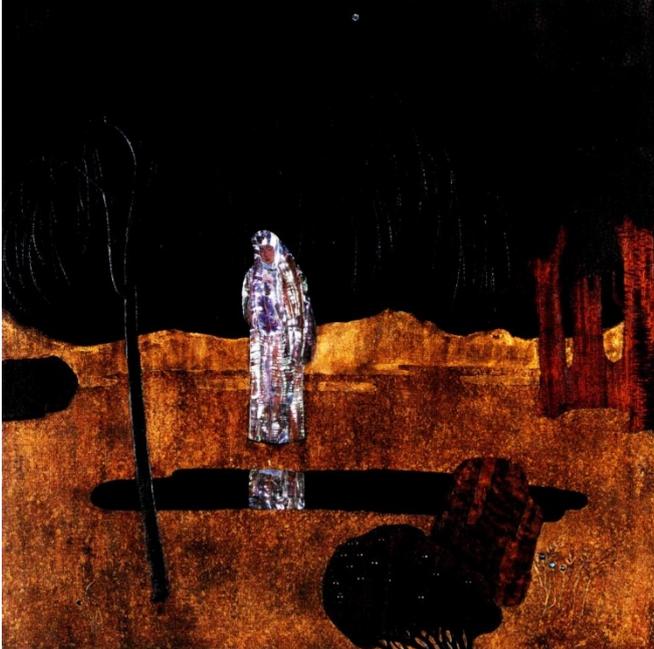


Abb. 129
Emil Orlik, „Einsamkeit“, 1902, Mahagonitafel, Holzintarsien, Perlmutter- und Halbedelsteineinlagen



Abb. 130
Karl Walser, „Traum“, 1903, Öl auf Leinwand



Abb. 131
Karl Walser, Bühnenkostüm zu Nestroys Posse „Einen Jux will er sich machen“, 1904, Lithografie

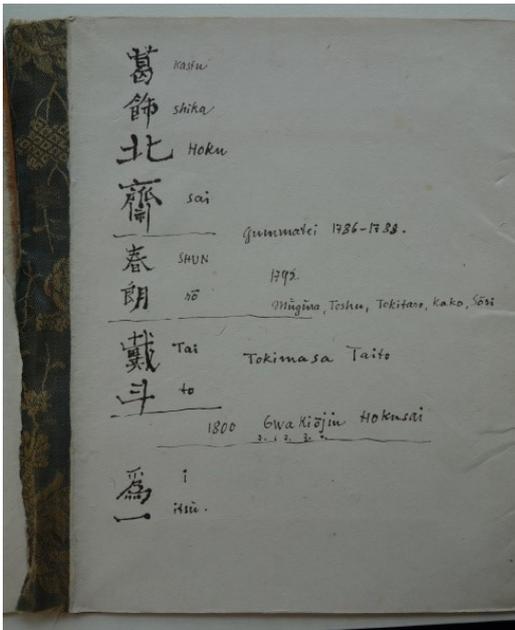


Abb. 132
Karl Walser, Skizzenbuch, 1908



Abb. 133
Utagawa Kunisada, „Karakoto, kamuro Karaki and Karano, of the Kuki Manjiya in Edomachi nichōme in the New Yoshiwara”, 1847–52, Farbholzschnitt



Abb. 134
Karl Walser, „Scheherazade erzählend“, 1911, Tempera auf Leinwand



Abb. 135
Karl Walser, „Hirtenvolk II“, 1937–1939, Tempera



Abb. 136
Emil Nolde, „Birken im Schnee“, 1907, Öl auf Leinwand



Abb. 137
Gustav Klimt, „Buchenwald I“, um 1902, Öl auf Leinwand



Abb. 138
Emil Nolde, „Sturm“, 1906, Holzschnitt



Abb. 139
Katsushika Hokusai, „Ein Regenschauer“, Holzschnitt, um 1817



Abb. 140
Katsushika Hokusai, „Wirbelwind“, Holzschnitt, um 1834



Abb. 141
Emil Nolde, „Schlittschuhläufer“, 1908, Tuschfeder- und Tuschkinselzeichnung



Abb. 142
Emil Nolde, „Schlepper“, 1910, Tuschkinselzeichnung, laviert



Abb. 143
Emil Nolde, „Disease“, um 1910, Aquarell, Tuschpinsel



Abb. 144
Emil Nolde, „Zwei Japaner mit Brille“, 1913, Rohrfeder, Tinte



Abb. 145
Emil Nolde, „Dschunken (ocker und schwarz)“, 1913/14, Aquarell und Tusche

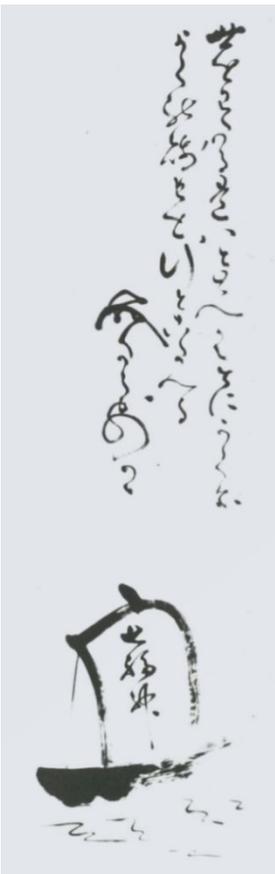


Abb. 146
Yamaoka Tesshû, ohne Titel , 19. Jh., Tusche

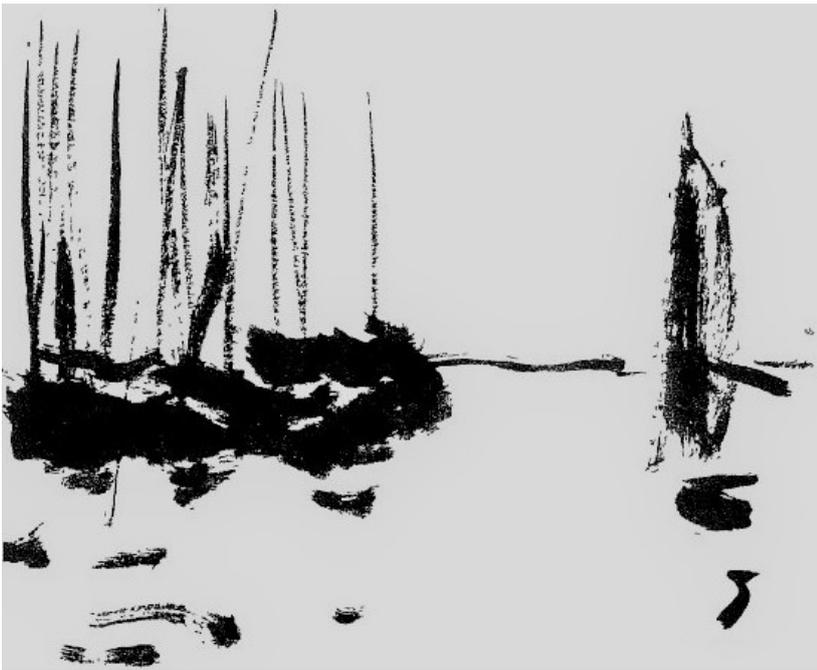


Abb. 147
Emil Nolde, „Dschunken bei Hankau“, 1913/14, Tusche



Abb. 148
Emil Nolde, „Dschunke“, 1913/14, Aquarell und Tusche



Abb. 149
Sesshû Tôyô, „Haboku Sansui“ (Detailansicht), 1495, Kakemono, Tusche



Abb. 150
Emil Nolde, „Schwarzer Storch und Reiher“, 1923/24, Aquarell



Abb. 151
Emil Nolde, „Zwei rote Fische“, 1923, Aquarell



Abb. 152
Jean-Léon Gérôme, „Der Schlangenbeschwörer“, 1880, Öl auf Leinwand



Abb. 153
Maler unbekannt, (Heine, wie er die Bucht von Sagishima zeichnet), um 1854, Tusche, Wasserfarben

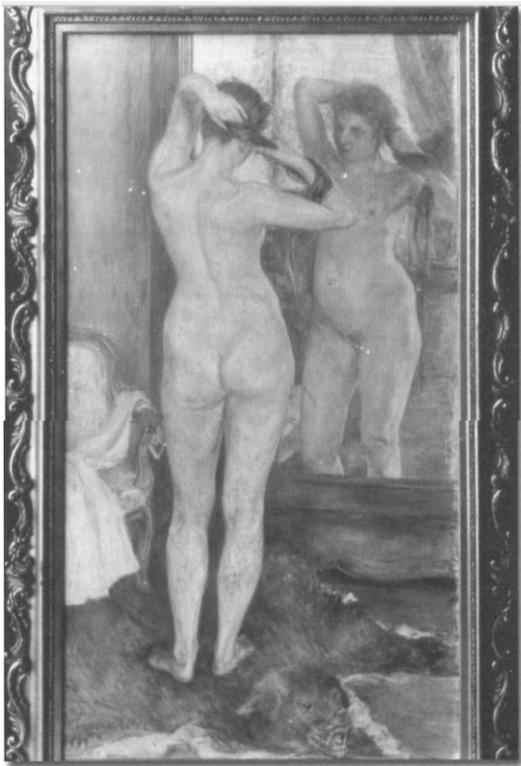


Abb. 154
Kuroda Seiki, „Chôshô“ (Morgentoilette), 1893, Öl auf Leinwand



Abb. 155
Ishii Hakutei, „Nihonbashi“, aus der Serie „Tôkyô jûnikei“, 1916, Farbholzschnitt



Abb. 156
Emil Orlik, „Japanerin vor einem Wandschirm“, 1900, Farbholzschnitt



Abb. 157
Fotograf unbekannt, Imagebild der virtuellen Plattform „Reisefieber“, Fotografie



Abb. 158
Stephan Heggelke, ohne Titel, aus der Serie „Sehnsucht nach dem Fremden. Reiz des Verborgenen“, 2018, Acryl auf Leinwand



Abb. 159
Claude Monet, „La Japonaise“, 1876, Öl auf Leinwand

V. Bildnachweis

Abb. 1: Kunsthandwerker unbekannt, „Hostiendose“, vor 1614, Schwarzlack auf Holzkern, Gold- und Silberpulver, Perlmutter, H 9,3 cm, Dm 11,1 cm, Osaka, Nanban Bunkakan, in: Ausst.-Kat. Berlin 1993, S. 268

Abb. 2: Kanô-Schule, „Nanban-Stellschirm“, um 1600, Sechsteiliges Stellschirmpaar (Detailansicht), Tusche, Farbe, Gold, Blattgold auf Papier, je 164 x 362,5 cm, Osaka, Nanban Bunkakan, in: Ausst.-Kat. Berlin 1993, S. 237

Abb. 3: Christopher Dresser, „Kleine Porzellanvase“, 1866, Porzellan, Gold, Email, H 10 cm, Manufaktur Minton, Andrew McIntosh Patrick, in: Ausst.-Kat. London 2004, S. 96

Abb. 4: Georges Croegaert, „The Reader“, 1888, Öl auf Leinwand, ohne Maße, Privatbesitz, in: Lambourne, Lionel 2005, S. 108

Abb. 5: Firma Rudolf Lechner, Wien, „Japanisches Kirschblütenfest“, Mai 1898, Fotografie, Albuminpapier, auf Untersatzkarton, Fotopapier: 16 x 22,8 cm; Karton: 18 x 24 cm, Inv.-Nr.: Foto2005/45/57, Albertina, Wien, [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[Foto2005/45/57\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[Foto2005/45/57]&showtype=record) [07.06.2017]

Abb. 6: James McNeill Whistler, „Rose und Silber: Die Prinzessin vom Land des Porzellans“, 1863/65, Öl auf Leinwand, 199,9 x 116,1 cm, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington DC, in: Lambourne, Lionel 2005, S. 91

Abb. 7: Katsushika Hokusai, „Hodogaya am Tôkaidô“ (Tôkaidô Hodogaya), aus der Serie „36 Ansichten vom Berg Fuji“ (Fugaku sanjûrokkei), 1830/31, Farbholzschnitt, Druckfarbe auf Papier, 25,8 x 38,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston, URL: <http://www.mfa.org/collections/object/hodogaya-on-the-t%C3%B4kaid%C3%B4-t%C3%B4kaid%C3%B4-hodogaya-from-the-series-thirty-six-views-of-mount-fuji-fugaku-sanj%C3%BBrokkei-246316> [21.06.2017], © Museum of Fine Arts, Boston

Abb. 8: Edgar Degas, „Tänzerinnen, die Treppe hinaufsteigend“, 1886/1890, Öl auf Leinwand, 39 x 90 cm, Musée d'Orsay, Paris, in: Ausst.-Kat. Essen 2014, S. 206

Abb. 9: Claude Monet, „Heuschober, Sonnenuntergang“, 1891, Öl auf Leinwand, 73,3 x 92,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston, in: Lambourne, Lionel 2005, S. 51

Abb. 10: Maurice Denis, „Jungfräulicher Frühling“, 1894, Öl auf Leinwand, 57 x 32,5 cm, Kunsthaus Zürich, Geschenk der Hulda und Gustav Zumsteg-Stiftung, in: Ausst.-Kat. Essen 2014, S. 295

Abb. 11: Henri de Toulouse-Lautrec, „Le Divan Japonais“, 1893, Plakat, Farblithografie, 81 cm x 62,3 cm, Staatliche Graphische Sammlung München, in: Ausst.-Kat. Murnau 2011, S. 141

Abb. 12: Félix Vallotton, „Die Trägheit“, 1896, Holzschnitt, Bild: 17,7 x 22,2 cm, E. W. K. Bern, in: Ausst.-Kat. Essen 2014, S. 283

Abb. 13: Gustav Klimt, „Die Erwartung“, Detail Entwurf für den Stoclet-Fries, 1905–1909, Tempera, Wasserfarbe, Gold, Silber, Bronze, Kreide, Bleistift auf Papier, 193 x 115 cm, Museum für angewandte Kunst, Wien, in: Lambourne, Lionel 2005, S. 126

Abb. 14: Otto Eckmann, „Schwertlilien“, 1895, Farbholzschnitt, 21,7 x 12,6 cm, Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin, in: Ausst.-Kat. Murnau 2011, S. 160

Abb. 15: Karl Schmidt-Rottluff, „Bäume im Winter“, um 1905, Holzschnitt, Bild: 11,8 x 16 cm; Blatt: 15,2 x 22,8 cm, Brücke-Museum, Berlin, in: Moeller, Magdalena M. 2011, S. 30

Abb. 16: Paul Klee, „vorsicht Schlangen!“, 1938, 419 (Y 19), Kleisterfarbe, Pastell auf Papier auf Karton, 20,8 x 29,7 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, in: Ausst.-Kat. Bern 2012, S. 75

Abb. 17: Takahashi Yuichi, „Oiran“, 1872, Öl auf Leinwand, 77 x 55 cm, Tokyo National University of Fine Arts, in: Ausst.-Kat. Köln 1985, S. 23

Abb. 18: Kuroda Seiki, „Maiko“, 1893, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Tokyo National Museum, in: Ausst.-Kat. Köln 1985, S. 35

Abb. 19: Yorozu Tetsugorô, „Selbstbildnis mit Wolken“, 1912, Öl auf Leinwand, 60 x 49 cm, Ohara Museum of Art, Kurashiki, in: Ausst.-Kat. Köln 1985, S. 56

Abb. 20: Utagawa Yoshikazu, „An English couple enjoying themselves“, 1861, Farbholzschnitt, 36,1 x 24,7 cm, Museum of Fine Arts, Boston, <http://www.mfa.org/collections/object/an-english-couple-enjoying-themselves-igirusujin-y%C3%BBgy%C3%B4-475674> [21.06.2017], © Museum of Fine Arts, Boston

Abb. 21: Uchida Kuichi, „Emperor Meiji“, 1873, Albumindruck, ohne Maße, Collection of Kwan Lau, New York, Fotografie: O. E. Nelson, in: Meech, Julia 1986, S. 103

Abb. 22: Vorgeschlagene Reiseroute in „A handbook for travellers in Japan“ (1907), die Karte basiert auf  Alexrk2 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Japan_natural_location_map_with_side_map_of_the_Ryukyu_Islands.jpg [20.06.2018]

Abb. 23: Wilhelm Heine, „Passing the Rubicon“, 1855/56, Lithografie, 92,5 x 65,5 cm, Brown University Library, Providence, <http://library.brown.edu/cds/catalog/catalog.php?verb=render&id=1073494270546875&view=showmods> [03.07.2017]

Abb. 24: Bernhard Mühlig, „Das Standbild des Dai-Butzu“, Ansichten 10, um 1873/75, Öl auf Leinwand, 38,1 x 53,4 cm, Museum Fünf Kontinente, München, in: Heine, Wilhelm 1880, ohne Seite.

Abb. 25: (Abb. gibt den Farbdruck des Ölgemäldes wieder, da das Original starke Schäden aufweist), Franz Hohenberger, „Straßenszene vor einem Bordell“, 1895/96, Öl auf Leinwand, 60 x 89,9 cm, Inv.-Nr. Ad 37, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, in: Moderne Kunst, 15 Jg. 1902, 20, S. 252.

Abb. 26: Karl Walser, „Gion Matsuri. Religiöses Fest im Giontempel, Kyôto“, 1908, Öl auf Leinwand, 49 x 64,5 cm, Neues Museum Biel, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 23.

Abb. 27: Emil Orlik, „Der japanische Maler Kanô Tomonobu“ (Der Zeichner), 1900, Farbholzschnitt, 19,7 x 16 cm, Privatbesitz, in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 37

Abb. 28: Emil Nolde, „Sitzende Schauspielerin“, 1913, Aquarell und Tuschpinselzeichnung, 30,2 x 20,8 cm, Nolde Stiftung Seebüll, in: Ausst.-Kat. Wolfsburg 2017, ohne Seite, © Nolde Stiftung Seebüll

Abb. 29: Franz Hohenberger, „Tempeltor im Shibapark“, 1895, Pastell, 61 x 47,5 cm, Privatbesitz, in: Ausst.-Kat. Wien 1990, S. 43, © Peter Pantzer

Abb. 30: Studio Kusakabe Kimbei, „1010 Street in Enoshima“, 1890er-Jahre, handkolorierter Albuminabzug, 26,1 x 20 cm, P 19, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, in: Ausst.-Kat. Köln 2014, S. 255

Abb. 31: Franz Hohenberger, „Straße in Enoshima“, 1896, Tusche auf Papier, 35 x 25,3 cm, Inv.-Nr. Ad 55, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, in: Ausst.-Kat. Köln 2014, S. 51, [Fischer, Adolf 1897, S. 375]

Abb. 32: Karl Walser, ohne Titel, 1908, Bleistift auf Papier (Blatt eines Skizzenbuchs), 20 x 16 cm, Schweizerische Nationalbibliothek, eigene Aufnahme

Abb. 33: Karl Walser, „Prozession in Kyôto“, 1908, Öl auf Holz, 69,2 x 92,7 cm, Neues Museum Biel und Gottfried-Keller-Stiftung, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 25

Abb. 34–35: Fotograf unbekannt, ohne Titel, ohne Jahr, Fotografie, Robert-Walser-Zentrum Bern, RW_E_04-D_01-g, eigene Aufnahmen

Abb. 36: Emil Nolde, „Zwei Frauen“, 1913, Aquarell und Tuschpinselzeichnung, 20,8 x 16,9 cm, Nolde Stiftung Seebüll, in: Ausst.-Kat. Wolfsburg 2017, ohne Seite, © Nolde Stiftung Seebüll

Abb. 37: Emil Nolde, „Dschunke“, 1913, Aquarell, 23,9 x 33,1 cm, Nolde Stiftung Seebüll, in: Ausst.-Kat. München/Wien 2001, Abb. 53, © Nolde Stiftung Seebüll

Abb. 38: Wilhelm Heine, „Hakotade vom Telegraphen-Hügel aus gesehen“, um 1859, Holzschnitt nach Vorlage, ohne Maße, in: Heine, Wilhelm 1858/59, Bd. 2, ohne Seite

Abb. 39: Wilhelm Heine, „Hakotade vom Schnee-Pic aus gesehen“, um 1859, Holzschnitt nach Vorlage, ohne Maße, in: Heine, Wilhelm 1858/59, Bd. 2, Vortitelseite

Abb. 40: Wilhelm Heine, „First Landing of the Americans in Japan“, 1855/56, Lithografie, 92,5 x 65,5 cm, Brown University Library, Providence, http://www.baxleystamps.com/litho/gs/brown_folio_1st_landing.shtml [13.07.2017]

Abb. 41: Detailansicht, siehe Abb. 23

Abb. 42: Katsushika Hokusai, „Die Große Welle von Kanagawa“, aus der Serie „36 Ansichten des Berges Fuji“, ca. 1830–32, Farbholzschnitt, 25,7 x 37,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434> [06.09.2017] © Metropolitan Museum of Art, New York

Abb. 43: Wilhelm Heine, „Vulkan Fusi-yama von der Bai von Wodawara gesehen“, um 1859, Holzschnitt nach Vorlage, ohne Maße, in: Heine, Wilhelm 1858/59, Bd. 2, ohne Seite

Abb. 44: Wilhelm Heine, „Fusi Yama“, Ansichten 1, um 1873/75, Öl auf Leinwand, 38 x 53 cm, Museum Fünf Kontinente, München, in: Ausst.-Kat. Ferne Gefährten. 150 Jahre deutsch-japanische Beziehungen, hg. von Wieczorek, Alfried, Wichert, Susanne, Reiss-Engelhorn-Museen, Regensburg 2011, S. 37

Abb. 45: Franz Hohenberger, „Bilder aus Japan“ (Buchtitel), um 1895, Aquarell, Tusche, Papier, 20,9 x 14,3 cm, Inv.-Nr. Ad 39, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05081001> [07.09.2017], Foto://© Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA L 17 752/23a

Abb. 46: Andô Hiroshige, „Fujimi Teahouse at Zoshigaya“, 1858, Farbholzschnitt, 35,9 x 24,5 cm, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, <https://www.loc.gov/item/2002700010/> [07.09.2017], © Library of Congress

Abb. 47: Wilhelm Heine, „Reise um die Erde“ (Buchtitel), um 1856, Holzschnitt nach Vorlage, ohne Maße, in: Heine, Wilhelm 1856, Bd. 1, Vortitelseite

Abb. 48: Franz Hohenberger, ohne Titel (Fuji), um 1895, Öl auf Leinwand, 17,2 x 22,6 cm, Inv.-Nr. Ad 10, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, © MOK-Archiv

Abb. 49: Emil Orlik, „Der Fuji bei Hakone“, 1921 (?), Radierung, 14,8 x 18,1 cm, Bl. 12 der Mappe „Die Reise nach Japan“, Privatbesitz, in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 132

Abb. 50: Emil Orlik, „Japanische Pilger auf dem Weg zum Fujiyama“, 1901, sig. u. dat. Emil Orlik Tokio 1900, Farbholzschnitt (Farbvariante), Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen, in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 56

Abb. 51: Katsushika Hokusai, „Fuji gesehen von den Reisfeldern in der Provinz Owari“, aus der Serie „36 Ansichten des Berges Fuji“, ca. 1830–32, Farbholzschnitt,

24,1 x 38,9 cm, Metropolitan Museum of Art,
<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/36500> [22.06.2018], © Metropolitan
Museum of Art, New York

Abb. 52: Emil Nolde, „Dschunken“, 1913, Aquarell, 28,7 x 33,8 cm, Nolde Stiftung
Seebüll, in: Ausst.-Kat. München/Wien 2001, Abb. 58, © Nolde Stiftung Seebüll

Abb. 53: Karl Walser, „Segelschiff“, 1908, Feder, 23,4 x 16,7 cm, Kunstmuseum Bern,
Verein der Freunde, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 61

Abb. 54: Franz Hohenberger, „Lachsspießender Ainu“, 1896, Tusche, Papier, 28,4 x
34,9 cm, Inv.-Nr. Ad 79, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, in: Fischer, Adolf
1897, S. 307

Abb. 55: Franz Hohenberger, ohne Titel, (Japanerin vor Blumenbusch) um 1895, Öl
auf Leinwand, 60,2 x 45 cm, Inv.-Nr. Ad 6, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, ©
MOK-Archiv

Abb. 56: Karl Walser, „Landschaft mit Figuren“, um 1908, Aquarell, Bleistift, 34 x 26
cm, Kunstmuseum Bern, Verein der Freunde, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 48

Abb. 57: Karl Walser, „Japanisches Haus mit Garten“, um 1908, Aquarell, Farbstift, 15
x 20,3 cm, Kunstmuseum Bern, Verein der Freunde, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 46

Abb. 58: Emil Orlik, „Am Biwa-See“, 1902, Radierung, 10,9 x 11,1 cm, Privatbesitz,
in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 120

Abb. 59: Emil Orlik, „Vor dem Chion-in, Kyôto“, 1900, Farbholzschnitt, 20,5 x 12,7
cm, Privatbesitz, in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 49

Abb. 60: Franz Hohenberger, ohne Titel (Baumallee an der Straße), um 1895, Öl auf
Leinwand, 34,2 x 45 cm, Inv.-Nr. Ad 20, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, ©
MOK-Archiv

Abb. 61: Franz Hohenberger, „Tempeltor im Shibapark“, 1895, Pastell, 61 x 47,5 cm,
Privatbesitz, in: Ausst.-Kat. Wien 1990, S. 43, © Peter Pantzer

Abb. 62: Emil Orlik, „Der rote Ahorn“, 1900, Pastell auf Papier, 32 x 25,5 cm, Standort
unbekannt, in: Echte, Bernhard / Feilchenfeldt, Walter (Hg.) 2011, Bd. 2, S. 56

Abb. 63: Eliphalet M. Brown nach Wilhelm Heine, „Exercise of Troops in Temple
Grounds, Simoda, Japan“, 1856, Lithografie, 52,2 x 82,6 cm (Bild), National Portrait
Gallery, Smithsonian Institution, Object number: NPG.82.114,
[http://collections.si.edu/search/tag/tagDoc.htm?url=edanmdm:npg_NPG.82.114&hlterm
=william%2Bheine](http://collections.si.edu/search/tag/tagDoc.htm?url=edanmdm:npg_NPG.82.114&hlterm=william%2Bheine) [05.12.2017]

Abb. 64: Wilhelm Heine, „Tempel in Odzi“, um 1873/75, Öl auf Leinwand, 37,3 x 52,4
cm, Museum Fünf Kontinente, München, in: Dobson, Sebastian / Saaler, Sven (Hg.)
2012, S. 177

Abb. 65: John Wilson, „Priester des Inari-Schreins“ (Fuchstempel), 1860, Fotografie / Stereograph-Albuminabzug von Kollodium-Glasnegativ (Detailansicht), ohne Maße, GStA PK, III HA, Ministerium der Auswärtigen Angelegenheiten, II Nr. 5071, in: Dobson, Sebastian / Saaler, Sven (Hg.) 2012, S. 177

Abb. 66: Franz Hohenberger, „Der Daibutsu von Kamakura von hinten gesehen“, um 1897, Grafik, Maße unbekannt, in: Fischer, Adolf 1897, Abb. 24

Abb. 67: Emil Orlik, „Vor dem Tempel“ (Tempelgarten, Japanische Landschaft), 1900, Farbradierung, 20,3 x 19,8 cm, Bl. 10 der Mappe „Aus Japan“, Privatbesitz, in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 100

Abb. 68: Karl Walser, „Pagode im Wald“, um 1908, Aquarell, Bleistift, 39,7 x 30,7 cm, Kunstmuseum Bern, Verein der Freunde, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 53

Abb. 69: Franz Hohenberger, „Zugang zu Ueno Tempel“, um 1895, Öl auf Leinwand, 32 x 24,3 cm, Inv.-Nr. Ad 32, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, © MOK-Archiv

Abb. 70: Karl Walser, „Eingang zu einem Tempel“, Bleistift auf Papier, um 1908, 20 x 16 cm, Schweizerische Nationalbibliothek, Graphische Sammlung, Bern, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 6

Abb. 71: Bernhard Mühlig (Wilhelm Heine), „Ankunft der Portugiesen in Japan“, Geschichte 4, um 1873/75, Holzschnitt nach: Öl auf Leinwand, 38 x 53 cm, Museum Fünf Kontinente, München, in: Heine, Wilhelm 1880

Abb. 72: Franz Hohenberger, „Kirschblütentanz“, 1903, Tempera auf Leinwand, 24 x 1,30 cm, verschollen, in: Sabine Forsthuber: Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914, S. 98 f.

Abb. 73: Emil Orlik, „Nô Tänzer“, Brief Emil Orlik an Max Lehrs, Kyôto 30.10.1900, Tusche, Aquarell, ohne Maße, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, in: Ahrens, Birgit 2001, S. 65

Abb. 74: Emil Orlik, „Nô-Tänzer, Exlibris Emil Orlik“, 1902, Farbige Kreidelithografie, 8,7 x 6,3 / 9,9 x 7,4 cm, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, in: Ausst.-Kat. Regensburg 2013, S. 79

Abb. 75: Emil Orlik, „Noo-Theater Kyoto“, 1900, Bleistift, Tusche, 20,9 x 16,5 cm, Sammlung Peter Kemna, Hamburg, in: Ahrens, Birgit 2001, S. 63

Abb. 76: Emil Orlik, „Zwischenakt in einem japanischen Theater“, 1900, Kreide?, 19,8 x 15,8 cm, Sammlung Peter Kemna, Hamburg, in: Ahrens, Birgit 2001, S. 61

Abb. 77: Karl Walser, „Tänzerin mit Fächer“, um 1908, Aquarell, Bleistift, 19,5 x 15 cm, Kunstmuseum Bern, Verein der Freunde, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 36

Abb. 78: Karl Walser, „Kabuki-Schauspieler in der Onnagata-Rolle“, um 1908, Aquarell, Bleistift, 32,3 x 25 cm, Kunstmuseum Bern, Verein der Freunde, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 15

Abb. 79: Karl Walser, „Theaterszene“, um 1908, Öl auf Holz, 69,3 x 93,5 cm, Neues Museum Biel, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 12

Abb. 80: Emil Nolde, „Theaterszene, Tokyo“, 1913, Aquarell, 30,1 x 20,6 cm, Nolde Stiftung Seebüll, in: Ausst.-Kat. Wolfsburg 2017, ohne Seite, © Nolde Stiftung Seebüll

Abb. 81: Emil Nolde, „Sitzende Schauspielerinnen“, 1913, Aquarell, 20,9 x 30 cm, Nolde Stiftung Seebüll, in: Ausst.-Kat. Wolfsburg 2017, ohne Seite, © Nolde Stiftung Seebüll

Abb. 82: Emil Nolde, „Masken und Georginen“, 1919, Öl auf Leinwand, 89 x 73,5 cm, Nolde Stiftung Seebüll, in: Ausst.-Kat. Hamburg 2012, Abb. 133, © Nolde Stiftung Seebüll

Abb. 83: Emil Orlik, „Modell“, 1904, Öl auf Leinwand, 194,5 x 92,5 cm, Nationalgalerie Prag, in: Hánová, Markéta, in: Journal of Japonisme, 3. Jg. 2018, 1, S. 97, © The National Gallery in Prague 2017

Abb. 84: Kitagawa Utamaro, „Abendschnee in der Aufwachstimmung“, 1797, Farbholzschnitt, ohne Maße, Baur Foundation, Geneva, in: Ausst.-Kat. Essen 2015, S. 186

Abb. 85: Studio Kusakabe Kimbei (zugeschrieben), „Mädchen vor einem Spiegel“, 1890er-Jahre, handkolorierter Albuminabzug, 26,3 x 21 cm, Museum Ostasiatische Kunst Köln, in: Ausst.-Kat. Köln 2014, S. 280

Abb. 86: Wilhelm Heine, „Japanische Frau aus Simoda“, um 1859, Holzschnitt nach Vorlage, ohne Jahr, ohne Maße, in: Heine, Wilhelm 1858/59, Bd. 2, ohne Seite (Abbildungsteil)

Abb. 87: Wilhelm Heine, „Ein öffentliches Bad in Simoda“, um 1856, Holzschnitt nach Vorlage, ohne Maße, in: Heine, Wilhelm 1856, Bd. 2, S. 34

Abb. 88: Fotograf unbekannt, „Bathing“, 1880/89, Fotografie, ohne Maße, The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-c5c1-a3d9-e040-e00a18064a99> [22.06.2018], © The New York Public Library Digital Collections

Abb. 89: Fotograf unbekannt, „Tokio. Yoshiwara girls sitting in cage“, ca. 1890, Fotografie, 21 x 26 cm, E. G. Stillman Japanese Collection, Harvard Fine Arts Library, Special Collections EGS27.091, <http://id.lib.harvard.edu/images/olvwork616443/catalog> [22.06.2018], © Harvard College Library

Abb. 90: Franz Hohenberger, „Auf einer blauen Matte liegende Japanerin“, 1895, Pastell, Tusche, 27,5 x 37,2 cm, Inv.-Nr. Ad 113, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, https://www.museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2009_32 [20.06.2018], Foto://© Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA L 17 754/31

Abb. 91: Raimund Stillfried von Rathenitz, „Schlafende Frauen“, vor 1877, Albuminabzug handkoloriert, 19 x 24 cm, Städtisches Museum Braunschweig, in: Ausst.-Kat. Tourist in Japan um 1900, hg. von Hollberg, Cecilie, Städtisches Museum Braunschweig, Dresden 2014, S. 18

Abb. 92: Emil Orlik, „Geisha in halber Figur“ (aus einem Skizzenheft), 1900, Tusche, 14,5 x 7,4 cm, Privatbesitz, in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 23

Abb. 93: Emil Orlik, „Die Kurtisane“ (Mädchen aus Niigata), 1902, Farbradierung, 19,7 x 13,4 cm, Privatbesitz, in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 102

Abb. 94: Karl Walser, „Tänzerin“, um 1908, Aquarell, Bleistift, 19,5 x 15 cm, Kunstmuseum Bern, Verein der Freunde, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 37

Abb. 95: Emil Orlik, „Japanerin unter Bäumen“, 1900, Farbholzschnitt, 9,1 x 5,7 cm, Privatbesitz, in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 46

Abb. 96: Karl Walser, „Frau von hinten“, um 1908, Aquarell, Kohle, 39,8 x 32,4 cm, Kunstmuseum Bern, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 32

Abb. 97: Emil Orlik, „Mädchen unter Weidenbaum“, 1901, Farbholzschnitt, 18,6 x 36 cm, Privatbesitz, in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 62

Abb. 98: Emil Nolde, „Geisha mit Shamisen“, 1913, Zeichnung, ohne Maße, Nolde Stiftung Seebüll, in: Ausst.-Kat. Seebüll 2005, S. 10, © Nolde Stiftung Seebüll

Abb. 99: Emil Nolde, „Mutter mit Kind“, 1913, Aquarell, Federzeichnung, 26,9 x 20 cm, Nolde Stiftung Seebüll, in: Ausst.-Kat. Wolfsburg 2017, ohne Seite, © Nolde Stiftung Seebüll

Abb. 100: Franz Hohenberger, „Landstraße in Nikko“, um 1895, Öl auf Leinwand, 31,8 x 24 cm, Inv.-Nr. Ad 7, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, © MOK-Archiv

Abb. 101: Emil Orlik, „Mutter und Kind“, 1901, Farbradierung, 13,3 x 9,7 cm, Bl. 7 der Mappe „Aus Japan“, Privatbesitz, in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 97

Abb. 102: Emil Nolde, „Japanerin“, 1913, Aquarell, Feder, 17 x 21 cm, Nolde Stiftung Seebüll, in: Ausst.-Kat. Wolfsburg 2017, ohne Seite, © Nolde Stiftung Seebüll

Abb. 103: Karl Walser, „Ichiko“, um 1908, Bleistift, 20,2 x 15,8 cm, Kunstmuseum Bern, Verein der Freunde, in: Kellermann, Bernhard 1911, S. 25

- Abb. 104: Karl Walser, „Mesùzù“, um 1908, Bleistift, 20,3 x 15,7 cm, Kunstmuseum Bern, Verein der Freunde, in: Kellermann, Bernhard 1911, S. 89
- Abb. 105: Karl Walser, „Frau mit Kind auf dem Rücken und zwei anderen Figuren“, Aquarell, Bleistift, 14,3 x 19,6 cm, Kunstmuseum Bern, Verein der Freunde, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 57
- Abb. 106: Karl Walser, „Frau“, Aquarell, Bleistift, 18,5 x 14,4 cm, Kunstmuseum Bern, Verein der Freunde, in: Ausst.-Kat. Biel 2008, S. 57
- Abb. 107: Emil Orlik, „Japanische Mädchen“, 1921 (?), Radierung, 11 x 12 cm, Bl. 11 der Mappe „Reise nach Japan“, Privatbesitz, in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 131
- Abb. 108: Emil Orlik, „Japanisches Kind mit Mutter“ (Neujahrsblatt für das Jahr 1903 an Bernhard Pankok), 1902, Farblithografie, 11 x 6 cm, Privatbesitz, in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 93
- Abb. 109: Emil Orlik, „Japanische Bäuerin“, 1901, Farbradierung, Aquatinta, 20 x 9,9 cm, Privatbesitz, in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 106
- Abb. 110: Emil Orlik, „Schreibendes Mädchen (Schreibende Japanerin), 1901, Farbradierung, Aquatinta, 17,5 x 12,6 cm, Bl. 9 der Mappe „Aus Japan“, Privatbesitz, in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 99
- Abb. 111: Franz Hohenberger, ohne Titel, um 1895, Zeichnung, Maße unbekannt, in: Fischer, Adolf 1897, S. 406
- Abb. 112: Fotograf unbekannt, „Crowds on a Tokyo street, near the train station (?), during the celebration of Admiral Togo's visit in Oct.“, 1905, Fotografie, ohne Maße, publiziert bei Underwood & Underwood (New York), Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., <http://www.loc.gov/pictures/item/2005678640/> [12.12.2017]
- Abb. 113: Karl Walser, Titelseite zu „Ein Spaziergang in Japan“, um 1908/10, Zeichnung, in: Kellermann, Bernhard 1920
- Abb. 114: Künstler unbekannt, „Heiliger Japanus kämpfe für uns“, 1914, Postkarte, ohne Maße, Verlag: Oskar Sussmann, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Grafiksammlung, Sammlungskontext: Kriegssammlung, Inventar-Nr. 16320655, <http://data.onb.ac.at/rec/baa14678560> [8.12.2017]
- Abb. 115: Wilhelm Heine, „Mt. Washington from Intervale, North Conway, First Snow“, 1851, Öl auf Leinwand, ca. 15 x 30 cm, Privatbesitz, <https://www.plymouth.edu/museum-of-the-white-mountains/as-time-passes-over-the-land/2011/02/06/tourism-literary-fifth/> [14.12.2017]
- Abb. 116: Wilhelm Heine, „Simoda“, Ansichten 5, um 1873/75, Öl auf Leinwand, 37,6 x 52,8 cm, Museum Fünf Kontinente, München, in: Heine, Wilhelm 1880, ohne Seite

Abb. 117: Bernhard Mühlig nach Skizzen von Wilhelm Heine, „Nippon Bassi“, Ansichten 7, um 1873/75, Öl auf Leinwand, 37,8 x 52,9 cm, Museum Fünf Kontinente, München, in: Heine, Wilhelm 1880, ohne Seite

Abb. 118: Utagawa Hiroshige, „Nihonbashi Brücke im Schnee (Nihonbashi setchû), aus der Serie ‚Berühmte Ansichten der östlichen Hauptstadt‘ (Tôto meisho)“, um 1839–42, Farbholzschnitt, Druckfarbe auf Papier, 23,4 x 35,9 cm, Museum of Fine Arts, Boston, <http://www.mfa.org/collections/object/nihonbashi-bridge-in-snow-nihonbashi-setchû-from-the-series-famous-places-in-the-eastern-capital-tôto-meisho-234487> [03.01.2018], © Museum of Fine Arts, Boston

Abb. 119: Franz Hohenberger, „Portrait einer Tänzerin“, 1895, Pastell auf Papier, 60,7 x 42,5 cm, Inv.-Nr. Ad 110, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, in: Ausst.-Kat. Wien 1990, S. 170

Abb. 120: Franz Hohenberger, „Ueno-See, Regenstimmung“, 1895, Pastell, 44,88 x 29,8 cm, Inv.-Nr. Ad 112, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, in: Ausst.-Kat. Wien 1990, S. 174

Abb. 121: James McNeill Whistler, „Nocturne in Blau und Silber: Cremorne Lights“, 1872, Öl auf Leinwand, 50,2 x 74,3 cm, Tate: Bequeathed by Arthur Studd 1919, in: Ausst.-Kat. Essen 2014, S. 202

Abb. 122: Franz Hohenberger, Hermine Wittgenstein, „Japanisches Märchen I“, vor 1920, Aquarell, Tusche auf Papier, Stoff, 82,5 x 154 cm, Privatbesitz, © Peter Pantzer

Abb. 123: Emil Orlik, „Im Atelier“, um 1899, Farbholzschnitt, 13,2 x 15,5 cm (Größe der Platte), Privatbesitz, <http://www.orlikprints.com/pages/single/421.html> [25.01.2016], © Allan Wolman

Abb. 124: Emil Orlik, „Französin“, um 1898/99, Holzschnitt, 16 x 10 cm (Größe der Platte), Privatbesitz, <http://www.orlikprints.com/pages/single/427.html> [25.01.2016], © Allan Wolman

Abb. 125: Emil Orlik, „Rast im Gebirge“, 1900, Farbholzschnitt, 21,9 x 31 cm, Privatbesitz, in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 50

Abb. 126: Emil Orlik, „Zwei Japaner“, 1900, Farbholzschnitt, 31,8 x 15,9 cm, Privatbesitz, in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 44

Abb. 127: Emil Orlik, „Kurumaya“, 1900, Farblithografie, 23 x 25,5 cm, Privatbesitz, in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 84

Abb. 128: Lafcadio Hearn, „Kokoro“, illustriert von Emil Orlik, Frankfurt 1906, eigene Aufnahme

Abb. 129: Emil Orlik, „Einsamkeit“, 1902, Mahagonitafel, Holzintarsien, Perlmutter- und Halbedelsteineinlagen, 80 x 78,5 cm, in: Ausst.-Kat. Wien 1997, S. 81

Abb. 130: Karl Walser, „Traum“, 1903, Öl auf Leinwand, 73 x 45,7 cm, Kunstsammlung Chemnitz – Stiftung Gunzenhauser, Chemnitz, in: Ausst.-Kat. Chemnitz 2013, S. 95

Abb. 131: Karl Walser, Bühnenkostüm zu Nestroys Posse „Einen Jux will er sich machen“, 1904, Lithografie?, Größe unbekannt, in: Gold, Alfred, in: Kunst und Künstler 1905, S. 27

Abb. 132: Karl Walser, Skizzenbuch, 1908, Schweizerische Nationalbibliothek, Graphische Sammlung: Sammlung Karl Walser, eigene Aufnahme

Abb. 133: Utagawa Kunisada, „Karakoto, kamuro Karaki and Karano, of the Kuki Manjiya in Edomachi nichôme in the New Yoshiwara“, 1847–52, Farbholzschnitt, 37,5 x 26 cm, Museum of Fine Arts, Boston, URL: <https://www.mfa.org/collections/object/karakoto-kamuro-karaki-and-karano-of-the-kuki-manjiya-in-edomachi-nichome-in-the-new-yoshiwara-477549> [10.02.2018], © Museum of Fine Arts, Boston

Abb. 134: Karl Walser, „Scheherazade erzählend“, Szene aus dem Zyklus „Tausendundeine Nacht“, 1911, Tempera auf Leinwand, 123,5 x 173,5 cm, ehemals in Wohnung Hugo Cassirer (Berlin), heute Kunsthaus Zürich, in: NMB Nouveau Musée Bienne (Hg.) 2013, S. 15

Abb. 135: Karl Walser, „Hirtenvolk II“, 1937–1939, Tempera, 246 x 475 cm, Museum Oskar Reinhart Winterthur, in: NMB Nouveau Musée Bienne (Hg.) 2013, S. 45

Abb. 136: Emil Nolde, „Birken im Schnee“, 1907, Öl auf Leinwand, 69 x 90 cm, Sammlung Rauert in der Hamburger Kunsthalle, in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 2002, S. 79

Abb. 137: Gustav Klimt, „Buchenwald I“, um 1902, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, in: Ausst.-Kat. 150 Jahre Gustav Klimt, hg. von Husslein-Arco, Agnes, Weidinger, Alfred, Belvedere Wien, Wien 2012, S. 180

Abb. 138: Emil Nolde, „Sturm“, 1906, Holzschnitt, 15,7/8 x 19,1/2 cm, Standort unbekannt (Angabe Publikation: Kunsthandel/Privatbesitz), in: Schiefner, Gustav, Urban, Martin (Hg.), Emil Nolde. Das graphische Werk. Holzschnitte, Lithographien, Hektographien, Bd. 2, Köln 1996, S. 25, Abb. 12 I

Abb. 139: Katsushika Hokusai, „Ein Regenschauer“, Hokusai Manga 7, um 1817, Holzschnitt, 23 x 16 cm (Buchgröße), in: Perzyński, Friedrich 1904, S. 12

Abb. 140: Katsushika Hokusai, „Wirbelwind“, Hokusai Manga 12, um 1834, Holzschnitt, 23 x 16 cm (Buchgröße), in: Perzyński, Friedrich 1904, S. 16

Abb. 141: Emil Nolde, „Schlittschuhläufer“, 1908, Tuschfeder- und Tuschpinselzeichnung, 18,5 x 26 cm, Nolde Stiftung Seebüll, in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 2002, S. 129, © Nolde Stiftung Seebüll

Abb. 142: Emil Nolde, „Schlepper“, 1910, Tuschpinselzeichnung, laviert, 37,7 x 45,8 cm, Nolde Stiftung Seebüll, in: Ausst.-Kat. Hamburg 2015, S. 20, © Nolde Stiftung Seebüll

Abb. 143: Emil Nolde, „Disease“, um 1910, Aquarell, Tuschpinsel, 38,4 x 26 cm, Nolde Stiftung Seebüll, in: Ausst.-Kat. Berlin 2010, S. 119, © Nolde Stiftung Seebüll

Abb. 144: Emil Nolde, „Zwei Japaner mit Brille“, 1913, Rohrfeder, Tinte, 20 x 25,5 cm, Nolde Stiftung Seebüll, in: Ausst.-Kat. Wolfsburg 2017, ohne Seite, © Nolde Stiftung Seebüll

Abb. 145: Emil Nolde, „Dschunken (ocker und schwarz)“, 1913/14, Aquarell und Tusche, 23,5 x 28 cm, Inv.-Nr. A.Süd.184, Nolde Stiftung Seebüll, © Nolde Stiftung Seebüll

Abb. 146: Yamaoka Tesshû, ohne Titel, 19. Jh., Tusche, 94 x 29 cm, vermutlich Privatbesitz, in: Hitsuzen-kai (Hg.), Yamaoka Tesshû koji ibokushû. botsugo hyakunen kinen, Shinagawa 1988, Nr. 85.

Abb. 147: Emil Nolde, „Dschunken bei Hankau“, 1913/14, Tusche, 23,3 x 28,2 cm, Inv.-Nr. A.Süd.186, Nolde Stiftung Seebüll, in: Nolde, Emil 1965, S. 45

Abb. 148: Emil Nolde, „Dschunke“, 1913/14, Aquarell und Tusche, 24,2 x 28,2 cm, Inv.-Nr. A.Süd.170, Nolde Stiftung Seebüll, © Nolde Stiftung Seebüll

Abb. 149: Sesshû Tôyô, „Haboku Sansui“ (Detailansicht), 1495, Kakemono, Tusche, 149 x 33 cm, Tôkyô National Museum, in: Tôkyô National Museum (Hg.), The masterpieces of Sesshû, Tôkyô 1956, plate 1

Abb. 150: Emil Nolde, „Schwarzer Storch und Reiher“, 1923/24, Aquarell, 47 x 33,9 cm, Nolde Stiftung Seebüll, Motiv Postkarte vertrieben von der Nolde Stiftung Seebüll, © Nolde Stiftung Seebüll

Abb. 151: Emil Nolde, „Zwei rote Fische“, 1923, Aquarell, 35,5 x 46,5 cm, Privatbesitz, Auktion: 330, Modern Art / Kunst nach 45/ Seitenwege am 05.12.2007 in München, Lot 148, <http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=410706345&anummer=330&detail=1> [13.02.2018], © Ketterer Kunst

Abb. 152: Jean-Léon Gérôme, „Der Schlangenbeschwörer“, 1880, Öl auf Leinwand, 84 x 122 cm, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, in: Ausst.-Kat. Orientalism. Delacroix to Klee, hg. von Benjamin, Roger u. a., Art Gallery of New South Wales, Sydney 1997, S. 99

Abb. 153: Maler unbekannt, (Heine, wie er die Bucht von Sagishima zeichnet), um 1854, Tusche, Wasserfarben auf Schriftrolle, 26,9 cm (Höhe), Japan Society of San Francisco, in: Statler, Oliver, *The black ship scroll*, Tôkyô u. a. 1964, S. 44

Abb. 154: Kuroda Seiki, „Chôshô“ (Morgentoilette), 1893, Öl auf Leinwand, verbrannt, in: Ehmcke (Hg.) 2008, S. 68

Abb. 155: Ishii Hakutei, „Nihonbashi“, aus der Serie „Tôkyô jûnikei“, 1916, Farbholzschnitt, 38,1 x 25,2 cm, The British Museum, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=778239&partId=1 [01.04.2018], © The British Museum

Abb. 156: Emil Orlik, „Japanerin vor einem Wandschirm“, 1900, Farbholzschnitt, 31,4 x 20,6 cm, Privatbesitz, in: Voss-Andreae, Peter (Hg.) 2012, S. 42

Abb. 157: Fotograf unbekannt, Imagebild der virtuellen Plattform „Reisefieber“, Fotografie, <https://www.reisefieber.net/japan/> [03.05.2018]

Abb. 158: Stephan Heggelke, ohne Titel, aus der Serie „Sehnsucht nach dem Fremden. Reiz des Verborgenen“, 2018, Acryl auf Leinwand, 180 x 150 cm, StHe/M 198, Privatbesitz ?, <http://commeter.de/ceemes/de/Stephan-Heggelke/Sehnsucht-nach-dem-Fremden.html> [03.05.2018] © Stephan Heggelke

Abb. 159: Claude Monet, „La Japonaise“, 1876, Öl auf Leinwand, 231,8 x 142,3 cm, Museum of Fine Arts, Boston, in: Irvine, Gregory (Hg.) 2014, S. 94