



rem
Palais-Engelhorn-Museum

Ferne Gefährten

150 Jahre deutsch-japanische Beziehungen



SCHNELL + STEINER

MANNHEIM²

Ferne Gefährten

150 Jahre deutsch-japanische Beziehungen

Begleitband zur Sonderausstellung
„Ferne Gefährten – 150 Jahre deutsch-japanische Beziehungen“

Herausgegeben von der
Curt-Engelhorn-Stiftung für die Reiss-Engelhorn-Museen
und dem
Verband der Deutsch-Japanischen Gesellschaften

Publikation der Reiss-Engelhorn-Museen Band 43



Ausstellung

Gesamtleitung

Alfried Wiczorek
Susanne Wichert

Wissenschaftliche Konzeption

Peter Pantzer unter Mitarbeit von:
Heinrich Seemann
Susanne Wichert
Maria Schmitt

Kurator

Peter Pantzer unter Mitarbeit von:
Miyata Nana
Christoph Lind
Maria Schmitt
Christian Numrich

Organisationsbüro

Susanne Wichert (Leitung)
Christoph Lind
Maria Schmitt
Christian Numrich
Ana Israilova

Leihverkehr, Transporte, Versicherung

Silvia Rückert
Uta Coburger
Stephanie Oeben

Restauratorisch-konservatorische Betreuung

Bernd Hoffmann-Schimpf
(leitender Restaurator Ausstellungsmanagement)
Gisela Gulbins
Sandra Gottsmann
Marion Jourdan
Annette Kirsch
Isabel Luft
Elke Michler

Ausstellungsgestaltung und -grafik

hgb – Homann Güner Blum

Ausstellungsaufbau

Christoph Lind (Leitung)
Ulrich Debus
Robert Leicht
Orazio Petrosino
Giuseppe Presentato
Uwe Rehberger

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Marketing

Alexander Schubert (Leitung)
Yvonne Berndt
Eva Gramlich
Tobias Mittag
Andrea Müller
Claudia Paul
Cornelia Rebholz
Norman Schäfer

Museumsvermittlung, Führungsorganisation

Karin Brugger
Britta Bock

Ausstellungstexte

Peter Pantzer
Heinrich Seemann
Maria Schmitt
Susanne Wichert

Medien

Frank Wanderer

Katalog

Herausgeber

Curt-Engelhorn-Stiftung für die Reiss-Engelhorn-Museen:
Alfried Wiczorek, Susanne Wichert

Verband der Deutsch-Japanischen Gesellschaften:
Ruprecht Vondran, Heinrich Seemann

Inhaltliche Konzeption

Peter Pantzer
Christoph Lind

Wissenschaftliche Redaktion und Lektorat

Peter Pantzer
Heinrich Seemann
Christoph Lind

Verlagslektorat

Elisabet Petersen
Carola Eckl

Bildredaktion

Peter Pantzer
Maria Schmitt
Christoph Lind
Christian Numrich

Exponatfotographie

Jean Christen (Leitung)
Carolin Breckle

Fotos

Sollte es vorgekommen sein, dass Rechteinhaber nicht genannt sind oder nicht ausfindig gemacht werden konnten, bitten wir um entsprechende Nachweise die beteiligten Urheberrechte betreffend, um diese in künftigen Auflagen zu berücksichtigen oder/und im Rahmen der üblichen Vereinbarungen für den Bereich wissenschaftlicher Publikationen abgelten zu können.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags und der Curt Engelhorn Stiftung für die Reiss-Engelhorn-Museen unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen und die Einspeicherung in und Verbreitung durch elektronische Systeme.

© 2011

Originalausgabe © Curt-Engelhorn-Stiftung
für die Reiss-Engelhorn-Museen
und Verlag Schnell und Steiner, Leibnizstr. 13, 93055 Regensburg

Umschlag, Layout und Satz: Florian Knörl, Erhardi Druck GmbH
Druck: Erhardi Druck GmbH, Regensburg

Weitere Informationen zum Verlagsprogramm erhalten Sie unter:
www.schnell-und-steiner.de

ISBN 978-3-7954-2570-8 (Buchhandelsausgabe)

ISBN 978-3-7954-2571-5 (Museumsausgabe)

Umschlagabbildung vorne

Preußisch-japanischer Handelsvertrag, 1861

Umschlagabbildung hinten und Frontispiz

Bildpostkarte, Deutschland um 1900

Japonismus in Deutschland

Japanbegeisterung zwischen Kunst und Kuriosität

Peter Pantzer

„Absichtslos fiel mein Blick zur Fensterwand, wo zwei japanische Fächer steckten. Seidenarbeiten, für den Export bestimmt. Jetzt waren sie schadhafte und verschlissene. Auf dem einen posierte ein japanisches Mädchen. An dem kolorierten Photodruck war die Farbe so platziert, dass das Rot für die Lippen mehr als den ganzen Mund verpappte. Der andere Fächer zeigte Sänftenträger in den Bergen.“

„Das sind Kuriositäten.“

„Oh, das. Das hat mir mein erster Mann als Souvenir aus Japan mitgebracht. Sie kommen doch aus Japan, nicht wahr? Ich besitze noch ähnliche Dinge.“

Das und noch mehr hat der in Japan als Lyriker bekannte Neurologe SARTO Mokichi in seinen Erinnerungen festgehalten, in denen er über seine Übernachtung in Mainz am 15. August 1922 berichtete. Jedes Hotel der Stadt war ausgebucht, es war dem reisenden Medizi-

ner nur mehr noch die Möglichkeit verblieben, ein Privatquartier zu nehmen. Eines, das, wie sich herausstellte, mehr als bescheiden war. Eine Zweizimmerwohnung für eine ganze Familie, die in einen Raum zusammensog, um den anderen Raum für diese eine Nacht dem japanischen Gast vermieten zu können.

Im Zuge des Gesprächs zeigte die Hausfrau noch stolz auf zwei japanische Lackplatten mit Perlmutterdekor, die eine verziert mit einer Blauelster zwischen Zweigen eines blühenden Baumes, die andere mit einer Seelandschaft, überragt vom schneebedeckten Fuji.

Nicht alle Männer waren vor dem Krieg zur See gefahren und noch weniger unter diesen war es gegönnt gewesen, in einem japanischen Hafen an Land zu gehen und ihren Lieben zu Hause ein japanisches Mitbringsel zu besorgen. Aber die Welt war unzweifelhaft zusammengedrückt. Die Kulturen kamen einander näher. Auch in den



99 Service der Mannheimer Porzellanmanufaktur

kleinsten und bescheidensten Haushalten kehrte Japan ein. Die Möglichkeiten waren unbegrenzt. Und was nicht von einem Familienmitglied mitgebracht wurde, das war am noblen Kunstmarkt zu erwerben oder in jenen Läden, die preiswert mit hübschem Krimskrams das Fernweh liebevoll bedienten.

„Reisemaler“ bringen uns Japan ins Haus

Es ist nicht unrichtig, bei der in der Kunstgeschichte etablierten Stilrichtung des Japonismus in den westeuropäischen Metropolen London oder Paris, besonders dem Künstlertempel Paris, zu beginnen. Es ist aber nur die halbe Wahrheit. Denn ob man Japan hier früher oder dort später „entdeckte“, in einem waren alle Voraussetzungen die gleichen: Noch viel mehr als das Wissen, dass Japan seit den 1850er Jahren nach politischen Maßstäben offen und nun in den Handelsverkehr einbezogen war, beflügelten allorts zwei Möglichkeiten die direkte Berührung mit dem Land: die Dampfschiffahrt, die Entfernungen in bisher ungeahntem Maße schrumpfen ließ und die Ausstellungen, allen voran die Weltausstellungen, auch die Gründung von Museen für japanische Kunst, die alle die große, weite Welt in unsere Stuben brachten. Das eben erschlossene Japan beflügelte besonders nachhaltig die Phantasie, sich entweder in Gedanken oder mit gepackten Koffern nach Japan zu begeben.

Eduard Hildebrandt (1818–1868) war der erste deutsche Maler, der sich aufmachte, auf den Spuren der preußischen Ostasienexpedition Japan zu porträtieren. Er hatte sich auf einer Weltreise, die 1862 im Vorderen Orient begann, ihn nach Fernost, dann über Amerika wieder zurück nach Preußen führte, in den Monaten August und September 1863 in Japan aufgehalten. Die Strecke von Hongkong nach Yokohama bzw. Edo war er als Gast auf der preußischen Schraubenschiffkorvette „Gazelle“ mitgefahren, die den Gesandten von Rehfues mit dem Ratifikationsexemplar des preußisch-japanischen Handelsvertrages nach Japan brachte. Der aus Danzig gebürtige Hildebrandt bediente, wie so mancher andere „Orientmaler“, primär das Reisefieber, das ihn weniger der Kunst, sondern des Neuigkeitswertes wegen zu einer Bekanntheit seiner Tage werden ließ (Ernst Kossak, *Professor Eduard Hildebrandts Reise um die Erde*, Berlin 1867).

Ein zum gleichen Fach zählender Nachfolger war Carl Wuttke (1849–1927), der sich als junger Mann aus Breslau zum Studium an die Akademie der schönen Künste in Berlin begeben und danach als freischaffender Künstler in München niedergelassen hatte. Auf einer ausgedehnten Weltreise war er am 18. Dezember 1897 in Yokohama eingetroffen und danach fast ein halbes Jahr lang zum Schauen und Pinseln in dem Land geblieben. Von daher stammt in unserer Ausstellung das Ölbild „Kirschblüte in Ueno“ [1898] (Carl Wuttke, *Reise-Erinnerungen von Studienfahrten rings um die Erde*, München 1925).

Ein besonders hübsches Weiterwirken in den deutschen Alltag hinein offenbart uns ein schwarz lackiertes Blechtablett der Firma Carl Deffner aus Esslingen in Württemberg. Das Tablett zeigt einen Zeich-

ner am Wegrand in Phantasielandschaft, unverkennbar umschwärmt von drei Japanerinnen. Das Rätsel löst sich, wenn man sich das 7. Heft des 47. Bandes (Jahrgang 1881/82) der Stuttgarter Wochenschrift „Ueber Land und Meer“ zur Hand nimmt und dort den Beitrag „Aus dem Skizzenbuch eines Weltumseglers“ eines, na ja, Sonntagsmalers namens Karl von Rother zu Gemüte führt: „Kaum hat [ein Reisender mit einem Skizzenbuche in der Hand] bei ländlichem Ausfluge sein Handwerkszeug zum Vorschein gebracht, da erscheint aus dem nächsten Hause schon eine freundliche Japanerin, um ihm ein Kissen oder eine Matte zu bringen, worauf er sich setzen muß. Bald ist eine andere da, um den zierlichen Strohschirm über ihn zu spannen und ihm Schutz gegen die Sonne zu verleihen. Eine dritte erquickt ihn durch eine Tasse Thee, und eine vierte fächelt ihm, während er zeichnet, frische Luft zu. Das Alles aber thun diese zierlichen Geschöpfe ohne jeden Anspruch auf besondere Komplimente und auf weit-schweifiges Danksagen. Sie sind allein bedacht, sich ein Recht zur Befriedigung ihrer Neugierde auf sichere Weise zu erwerben. Dieser nun muß man natürlich tüchtig herhalten [...]“

Die Firma Deffner hatte sich für den Dekor ihres Serviertabletts der Zeitungsabbildung bedient und das Bild durch ein wenig „Dichtkunst“ angereichert.

Direkt vom Meister lernen – Emil Orlik in Japan

Mit einer Einordnung in die Gruppe der Reisemaler würden wir Emil Orlik (Prag 1870–1932 Berlin) alles andere als gerecht. Er hatte zwar ein ganzes Jahr lang in Japan verbracht, war aber mit ausgeprägt eigenständigen Interessen in das Land gekommen. Als Orlik im Frühjahr 1900 nach Japan aufbrach, war er nicht nur bereits ein in der Wolle gefärbter „Sezessionist“, der schon längst alles Exotische eines Japanbildes überwunden hatte, sondern bereits ein begnadeter Holzschneider geworden. Dennoch, er wollte noch vollkommener werden und sich über die Kunst der Holzschnitts direkt von den Meistern Japans die nötigen Kenntnisse und Feinheiten erwerben. Mit Recht gilt Orlik als ein besonders sensibler Vertreter jener Kunstrichtung des Japonismus, der nicht mit Requisiten arbeitet, die ein Bild zur bloßen Kulisse Japans machen, sondern Japanisches einfühlsam in eine vertraute europäische Tradition einbettet.

Es heißt in der Literatur, dass am Anfang der westlichen Moderne der japanische Holzschnitt stand. Sicher ist, dass dieser Holzschnitt mit all seiner formalen und motivischen Eigenart in vollen Zügen aufgenommen wurde – Verzicht auf einen Zentralpunkt, Vergitterung der Fläche, Betonung der Silhouette, Mut zur Leere oder kühne Ausschnitte. Orlik besuchte den Maler KANO Tomonobu, den er in dem bekannten, als Triptychon gestalteten Farbholzschnitt „Maler, Holzschneider und Drucker“ als den Maler darstellte (ein Erstdruck



die ankommenden Schiffe drängen, hört man weder Jant noch Streit, noch wird man von zubringlichen Bediensteten derart belästigt, wie in unserem Orient oder in China. Alles geht ruhig, anspruchslos und unter verbindlicher Form ab. Mit tiefer Reuerenz sich vor uns verbeugend, bieten die Bootführer ihre Fahrzeuge an und bleiben gelassen, wenn man sie resüstri. Am Lande wieder harrten die Jenrißbars, die „starken Mannesstraitwagen“, zweirädrige, sehr leichte Gigs, die von einem einzigen Kuli in der Gabelschiel gezogen werden, auf die Ankommlinge. Wir legten nun freilich den Weg zu dem nahegelegenen Hotel zu Fuße fort; doch folgten sie uns ohne Murren, denn sie wissen ja, daß wir ihrer noch später bedürfen werden. Besonders drollig nimmt diese höfliche Lebensart sich bei Leuten aus, die als Velleidung nichts als ihr kurz geschorenes Haar und einen Lebdengürtel tragen. Nur Wenige haben es zu einem Hute, einem kurzen Hemd oder gar zu einem Paar leinener Weinleider gebracht. Ihre Ansprüche sind sehr bescheiden, denn an Arbeit fehlt es ihnen nicht. Jedermann von Stande bedient sich heute ihrer wie früher der Sänkten-träger. Der Jenrißbar ist ein überaus lenkames und bequemes Gefährt mit zwei Rädern und leichtem Lederwedel, das bei dem häufigen Regen allerdings eine Nothwendigkeit ist.

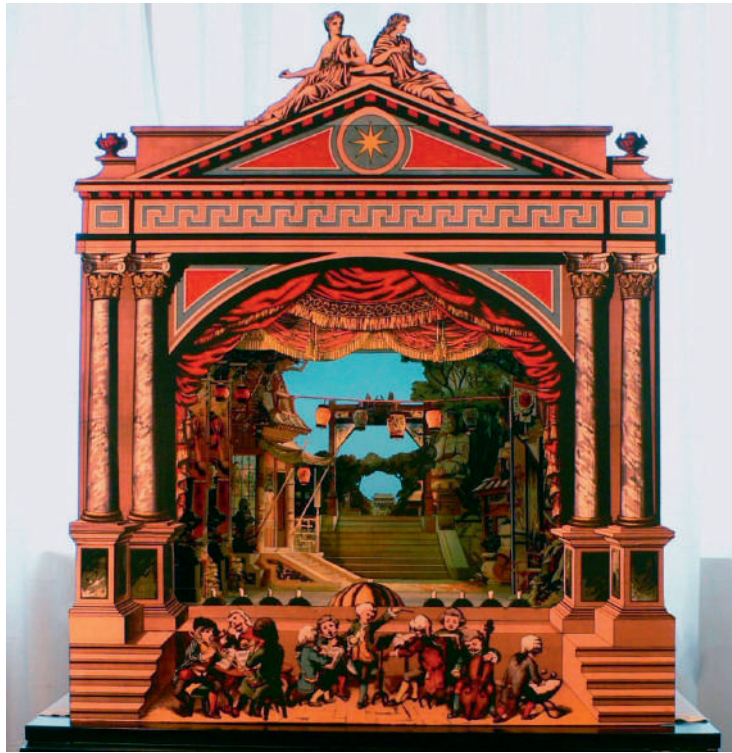
Lieblieh und sehr beliebt ist die Hafenzenerie mit ihrem Hinter-



Europäischer Tourist in Japan. Originalzeichnungen von U. Wanjura.

nisch es schmeicheln, wie wohl man in allen Welttheilen seinen großen Staatsmann kennt. Die braunen Treiberjungen und Träger im Orient, zumal in Aegypten, wissen ihn wohl zu nennen und rufen dem Fremden, den sie als Deutschen erkennen, den Namen Bismarck zu.

Eine kleine Thür ließ übrigens in das Atelier des Silberhändlers blicken. Auf einer Matte am Boden saßen dort die Xylographen und schnitten emsig darauf los. Die Bilder, in denen Arabesten und Vögel am besten gerathen, bestehen in der Regel nur aus den Umrissen, ohne Perpektive und ohne Schattirung. Daher ist auch die Herstellung eine sehr einfache. Die Zeichnung wird auf ganz feinem Papier entworfen, dann auf den Holzstock geklebt und nun lauter und klar geschnitten. Die Leute sind fleißig und geschickt, verdienen aber trotzdem unendlich wenig. Ich kaufte mehrere Stöcke, welche zusammen etwa zwei Mark kosteten. Darnach berechnet, kann der emsige Holzschneider höchstens dreißig Pfennig täglich verdienen. Nur die außerordentliche Mäßigkeit des Volks, das fast von Reis allein lebt, erklärt es, wie mit so geringen Mitteln ein Erwachsener bestehen kann. Auf das Freundschaftliche wurde ich gebeten, näher zu treten, Arbeit und Fabritat in Augenchein zu nehmen. Bereitwillig gab man mir jede gewünschte Auskunft, zeigte mir alle Manipulationen ohne Sorge, das Geheimniß der Kunst zu verrathen.



101 Papiertheater mit Figuren, 1890

war bereits 1900 in Japan erschienen, eine Neuauflage erfolgte 1902 in Wien). Sich dessen bewusst, dass die Technik des Farbholzschnittes eine vordergründig einfache, tatsächlich aber mit viel Übung und hoher technischer Fertigkeit verbunden ist, pflegte Orlik in Japan einen intensiven Umgang mit einheimischen Kollegen.

Ästhetisch wirkte dieser Japanaufenthalt in Orliks Schaffen noch etliche Jahre nach. Diese Japanzeit führte unter anderem zu der in 50 nummerierten Exemplaren aufgelegten Mappe „Aus Japan“, die im Februar 1904 erschienen und dem Leiter des Dresdner Kupferstichkabinetts Max Lehrs gewidmet war. Agil wie Orlik sich in künstlerischen Dingen zu bewegen pflegte, hatte er parallel auf andere ihm vertraute graphische Techniken nicht verzichtet. Die Mappe enthielt nämlich sechs Lithographien, darunter den „Rikschamann vor dem Tsukiji Ichiban-Hotel“ („Kuruma-Ya, Japanischer Wagenzieher“) aus der Druckerei *Koshiba* [Tokyo 1901] sowie die Radierung „Am Abend“ [1902] als Blatt 12, auch außerhalb der Mappe als „Dämmerung“ gedruckt.

Menzels „Japanische Buden“

Adolph Menzels Laufbahn als Maler und Zeichner ist, von einem langen Leben gekrönt (1815–1905), so umspannend, dass seine Bilder einem Wandel unterworfen waren und sich vielen unterschiedlichen, schwer vergleichbaren Themen widmen, außer dass sie auf ihre Weise immer exzellent gewesen sind.

Die beiden kleinen Aquarelle, die Menzels Besuch auf einer japanischen Ausstellung schildern, gehören in jene späte Phase seines Lebens, in der er mit großer Detailfreude aktuelle Themen schildert und dafür Bildausschnitte wählt, die wie zufällig wirken und dadurch an die Schnappschüsse eines Fotografen erinnern, in Wirklichkeit aber sorgfältig arrangiert sind. Man möchte in der Komposition fast an japanische Holzschnitte denken, die ebenfalls den Mut besitzen, Personen nicht mit ihrem ganzen Körper abzubilden, sondern durch den Bildrand zu beschneiden.

Beide Blätter – „In der japanischen Bude“ (Tschudi Nr. 654) und „In der japanischen Ausstellung“ (Tschudi Nr. 662) – sind sinnigerweise auf den Lampions signiert, wobei Hugo von Tschudi, Menzels erster Verfasser eines Werksverzeichnis (*Adolph von Menzel. Abbildungen seiner Gemälde und Studien*, München 1906), das Blatt 654 mit 1885 und das Blatt 662, das heute auch als „Japanische Näherin“ bezeichnet wird, mit [18]87 datiert. Es handelt sich aber mit Sicherheit um die gleiche Ausstellung, die zuerst in Berlin, danach in München gezeigt worden ist.

In Berlin war die Ausstellung im Juli und Anfang August zu sehen gewesen, im sogenannten Hygiene-Park; davon kündigt ein Bildbericht in der *Illustrierten Zeitung Leipzig* vom 18. Juli 1885, deren Abbildung Menzels „In der japanischen Bude“ (654) verblüffend ähnlich sieht. Am 29. August 1885 wurde die Ausstellung im Münchner Glaspalast eröffnet, im Beisein des bayerischen Prinzregenten. Es war zu dem Zweck eine regelrechte japanische Siedlung errichtet worden mit Wohnhäusern, Gewerbebetrieben, sogar einem Tempel. Es gab eine Kioto-, eine Yokohama-, eine Nagasaki-Straße und eine Yeddo-Avenue, an der sich Werkstatt an Werkstatt reihte und allerlei Produkte feilgeboten wurden.

Höchst anschaulich ist ein Bericht, der über „Die Japanesen in München“ im Jahresband 1886 der „Jugendblätter für christliche Unterhaltung“ erschienen war: „Diesmal ist es Japan, das merkwürdige Inselreich in Osten von Asien, das etwa einhundert und fünfzig seiner Söhne und Töchter zu uns entsendet hat. Eine neue, wunderbare Welt erbaute sich in den Räumen des Glaspalastes, und in ihr bewegen sich dieselben Gestalten, die Ihr wohl manchmal auf Theebrettern, Kästchen und Kaminfächern wie die phantastischen Gebilde einer Märchenwelt anstaunen mochtet, aber kaum jemals so leibhaftig und lebendig, so greifbar nahe zu sehen vermeintet, wie hier.“

Hier in München hatte Menzel, so Tschudi, die Ausstellung besucht. Und Menzel muss davon angetan gewesen sein. Die beiden hübschen Aquarelle beweisen es.

Eine Tasse Tee, der nicht zu widerstehen ist

Von Ausstellungen, wie den eben erwähnten in Berlin und München, gelangten unzählige Nippsachen in deutsche Wohnzimmervitrinen. Aber nicht nur das. Die Träume von einem Land, das als die Heimat eines Fräulein Schmetterling, eines Fräulein Chrysantheme ein Begriff wird, verlangen nach mehr. In unseren Städten etablierten sich



102 Ausschnidebogen zu: „Der Mikado oder die drei Proben. Zaubermärchen in fünf Akten“, 1890

Fachgeschäfte, wo man sich mit all jenen Dingen eindecken konnte, die die Fantasie beflügelten.

In München verkaufte das Asiatica-Geschäft *Max Aigner jr. im Börsen-Bazar* „eine grosse Auswahl garantirt ächter Japan-Artikel ...“; in Hamburg bediente *H. Saenger. Thee, Japan- und China-Waaren* die Wünsche seiner Kunden. Da gab es Fächer und Sonnenschirme, Bronzen und Porzellan, Kimonos natürlich auch. Wer nicht in einer der größeren Städte wohnte, konnte sich Kataloge sogar in die Provinz schicken lassen. Heimische Produzenten konnten da nicht untätig bleiben, um gleichfalls unsere Stuben mit „japanischen“ Zutaten auszustatten. Und so begegnen uns allen Orts, als exotisches Gewürz,

bei diesem oder jenem Fest Ballroben, die vorgeben Kimonos zu sein, bei diesem oder jenem Teekränzchen Zucker- und Teedosen, die Geishas zieren, Teetassen von Rosenthal und der KPM oder wie alle die heimischen Porzellanfirmen hießen, die sich mit Imari und Satsuma in Konkurrenz begaben. Auch kleine Erzeuger engagierten sich, Allerweltsproduzenten sozusagen, die Porzellan in vielen Formen und Farben für Anrichten und Gesimse schufen. „Japonismus“ war ein hübsches Kunterbunt, wo Verstehen und Fantasie, Kunst und Kitsch, Echtes und Vermeintliches oft allzu eng beisammen lagen.

Unter den vielen Möglichkeiten der fürs traute Heim gedachten Porzellanproduktion, die in den 1880er Jahren unübersehbar einsetzt und

in den 1920er Jahren ihren Schlusspunkt erreicht, sind für die Ausstellung einige heute recht unbekannte Porzellanfirmen ausgewählt, die aber umso mehr Zeugnis ablegen von der weiten Verbreitung, die diese Art von ästhetischem Empfinden auch in deutschen Landen fand.

Die Teeserviceteile „Form 23 Rom“ der Porzellanfabrik E. & A. Müller aus Schönwald im Fichtelgebirge sind laut Bodenmarke zwischen 1922 und 1927 entstanden und zeigen, eingebettet in eine japanische Fantasielandschaft, von Frauen in Kimonos dominierte Genreszenen. Die als eher schlicht zu bezeichnende Formgebung der Serviceteile (Tasse mit Untertasse und Teller, Teekanne, Milchgießer und Zuckerdose) wird durch die bunte und eisenrote Malerei recht ansprechend unterstrichen. Ein Teeservice „Form 37 Hera“ (Zuckerdose und Milchgießer) aus der gleichen Fabrik, ebenfalls ein Entwurf dieses Jahrzehnts, ähnelt aufs Haar einem Teeservice der Form 1674 der Porzellanfabrik Moschendorf bei Hof, was darauf hindeutet, dass Porzellanfabriken Druckdekore von speziellen Firmen beziehen und beliebig auf ihren Porzellanen zur Dekoration einsetzen konnten. Es ist daher nicht ungewöhnlich, dass sich gleiche Dekore auf Formen verschiedener Hersteller finden.

Ein drittes Beispiel für eine dieser japonistischen Teeservicegarnituren stammt aus der Porzellanfabrik Eduard Haberland, Windischeschenbach in der Oberpfalz. Dieses aus der Kugelform heraus entwickelte Teeservice weist bereits auf den stilistischen Einfluss des Art Déco. Den gesamten Korpus ziert ein aufgedrucktes, in Eisenrot gehaltenes japanisches Motiv.

Abgeschlossen wird unsere kleine japonistische Tischkultur von einem Teeservice der gleichen Epoche. Dieses Serviceteil (Teekanne, Zuckerdose, Milchgießer, Tasse mit Untertasse und Teller) ist mit einer phantasievoll naiven „japanischen“ Landschaft in Eisenrot bedruckt. Erzeuger war die von Moritz Sterner in Mannheim gegründete und von seinem Sohn Hugo Sterner 1892 übernommene „Rheinische Porzellanfabrik GmbH“, die zwischen 1900 und 1930 als Firmenlogo einen Schild mit dem Kürzel „R.P.M.“ und einen darüber stehenden Stern verwendet hatte; 1933 wurde die Fabrik geschlossen.

Was aber wäre eine stilgerechte „Teezeremonie“, hätte sich nicht an besonderen Tagen eine heitere Damenrunde versammelt und in einen jener Kimonos gekleidet, die als Modell „Geisha“, „Nagasaki“ oder „Sadayakko“ in den Katalogen deutscher Asiatica-Geschäfte angeboten wurden, oder die man sich selber zu Hause schneiderte. Das große Ölporträt einer „Dame in japanischem Kostüm“, dat. 1. Januar 1890, von dem aus Berlin gebürtigen und in einem Hamburger Atelier (Alster-Terrasse Nr. 9) tätigen Eugen von Rège mag dafür als Beispiel dienen.

„Der Mikado“ – ein japanisches Zauber Märchen für Jung und Alt

Bleiben wir im häuslichen Rahmen. Auch bis ins Kinderzimmer gelangte der Eltern Japanliebe. Mit hübschen Kinderbüchern etwa, unter denen „Bilder aus Japan“ aus dem Verlag A. Molling & Comp. in Hannover, um 1900, herausgegriffen werden soll. Besonders an-

sprechend aber ist ein japanisches Theaterstück aus dem auf Papier-spielzeug spezialisierten Verlag J. F. Schreiber, der seinen Firmensitz in Esslingen und München hatte.

Die Firma Schreiber hatte 1890 in ihrer Serie „Schreibers Kinder-Theater“ als 31. Heft ein kindgerechtes Theaterstück mit dem Titel *Der Mikado oder die drei Proben. Japanisches Zauber Märchen in fünf Akten* mit einem Text von Ernst Siewert herausgebracht. Die von William Schwenk Gilbert getextete und von Arthur Sullivan komponierte Operette *Der Mikado oder Ein Tag in Titipu* war zu der Zeit in aller Munde, aber nicht wegen ihrer Londoner Uraufführung 1885, sondern wegen der Gastvorstellungen, die eine englische Theatertruppe vom 15. Oktober 1886 an im Münchner Gärtnerplatztheater bot. Der riesige Erfolg hatte das Theater bewogen, ab 31. Januar 1889 dieses Stück noch einmal in den Spielplan aufzunehmen, dieses Mal in deutscher Sprache. Die hinreißenden Melodien und die Exotik der Ausstattung ließ ganz München jubeln.

Der Schreiber-Verlag griff des Kolorits wegen zu, musste aber das Libretto, eine bissige Satire auf englische Verhältnisse in japanischem Kleid, gründlich ändern. Was Siewerts und Sullivans „Mikado“ verband, waren das japanische Milieu und die Namen der (meisten) handelnden Figuren. Ansonsten ging es vorrangig um die Lösung von drei Aufgaben, die eine Prinzessin (Yum-Yum) ihren Freiern stellt. Ein glücklicher Ausgang war vorgegeben.

Gespielt wurde dieses Zauber Märchen in drei Szenen („Japanischer Garten“, „Japanisches Zimmer“ und „Japanischer Garten bei Mondschein“), zu denen der Verlag für die beiden ersten Szenen je drei lithographierte Blätter für den Hintergrund, die Kulissen, Soffitten und Versatzstücke, für die dritte Szene vier Blätter lieferte. Diese mussten die Kinder oder ihre Helfershelfer ausschneiden und in einen vorbereiteten Bühnenboden samt Proszenium postieren. Nicht alle Dekorationen waren durchdacht japanisch, aber was machte das, solange die Kinder und Zuseher damals ihren Spaß hatten und die Sammler heute daran ihre Freude haben.

Komplett war das Theaterspiel durch die handelnden Figuren, die in Rillen geführt und von einem Leser in ihren Handlungen akustisch begleitet wurden. Schreibers „Mikado“ war so populär und nachgefragt gewesen, dass auch noch der Verlag Josef Scholz in Mainz mit einem Konkurrenz-Mikado auf dem Spielzeugmarkt erschienen war.

„Original-Japaner“ auf Deutschlands Bühnen

Zwischen November 1901 und Januar 1902 zog ein Komet mit zwei Schweifen durch die deutschen Lande. Der vorausseilende Schweif bestand aus dem magischen Ruf fernöstlicher Faszination und überbordender Fantasie angesichts bevorstehender dramatischer Offenbarungen; der Schweif, der sich hinterher erstreckte und auf Jahre hinaus sichtbar blieb, war einer der Begeisterung. Skeptiker wurden von Bewunderern hinweggefegt und die beiden neuen Bühnenheroen

Europas, KAWAKAMI Otojirō und Sadayakko, geradezu zum Synonym für japanisches Theater.

Für die deutsche Theaterwelt und alle Japanliebhaber war es in der Tat ein sensationelles Ereignis, zum ersten Mal japanisches Theater aus eigener Anschauung kennenlernen zu können. Angekündigt war die Truppe als kaiserliches Hoftheater, bestehend aus ihrem Star, der ehemaligen Geisha Sadayakko, und 30 Original-Japanern. Das mit den „Original-Japanern“ stimmte, da hatte die Reklame recht, das mit dem Hoftheater stimmte nicht. Das war aber nebensächlich, wenn an insgesamt 64 (!) abendfüllenden Auftritten in Deutschland, in 21 deutschen Städten, von Köln im Westen bis Breslau im Osten, von Altona im Norden bis München im Süden auch die großen Theaterhäuser stets ausverkauft gewesen waren und sich die Presse in ausführlicher Berichterstattung überbot. Am längsten währte das Gastspiel in Berlin, wo sich die Truppe zwischen 18. November und 19. Dezember 1901 zu 28 regulären Theaterabenden verpflichtet hatte. An nächster Stelle folgten Leipzig mit fünf, Hannover mit vier und Hamburg sowie München mit je drei Abenden, in allen anderen deutschen Städten war die Truppe ein- oder zweimal aufgetreten.

Mit der Kawakami-Truppe hatte sich Japan angeschickt, nicht nur bildende, sondern auch darstellende Kunst zu exportieren. Der Boden dafür war schon lange bestens vorbereitet. Wir kümmern uns jetzt aber nicht um die Rezeption durch das deutsche Publikum, auch nicht um den Inhalt der Stücke, die die Truppe zeigte; und gleichfalls nicht um die Kritiken, die in Überfülle in den Tages-, Wochen- und Monatszeitungen erschienen waren. Es reicht zu wissen, dass es keine Schmiere war, denn sonst hätte der japanische Botschafter in Berlin die Truppe nie zu einer Sonderaufführung vor dreihundert geladenen Gästen in die Residenz gebeten. In gleicher Weise hatten es sich auch die angesehensten Künstler in jeder Stadt nicht nehmen lassen, einer oder gleich mehreren Aufführungen beizuwohnen. In Hamburg war es der Kunstpapst Alfred Lichtwark mit seinen Adepten; in Wien verlangte Gustav Klimt von seiner Begleiterin, nur ja nicht das Opernglas zu vergessen; Und in Berlin malten Emil Orlik und Max Slevogt hinter der Bühne im Künstlerzimmer um die Wette, die schöne Primadonna Sadayakko mit Zeichenstift und Pinsel festzuhalten. Die beiden in unserer Ausstellung gezeigten Bilder – Max Slevogts „Sadayakko mit ihrem Ziehsohn Raikichi“ (Öl auf Leinwand, 131,2 x 110,2 cm), von der Schauspielerin eigenhändig unterschrieben und datiert, und Emil Orliks „Sada Yacco“ (Kohle und Deckfarbe auf Karton, 49,5 x 31,5 cm) – waren am 2. Dezember 1901 in Berlin entstanden.

Einblattdrucke auf japanischem Papier
Ein sinniges Medium deutsch-japanischer Kulturbegennung

Ob Unternehmergeist die treibende Kraft war oder die Liebe zu dem sich so angenehm anzufassenden japanischen Papier, bleibt dahingestellt. Jedenfalls kamen, ähnlich den Farbholzschnitten, große Mengen speziellen Papiers (*washi*) aus Japan, zumeist vom Hersteller Ise-



103 Max Slevogt, Sadayakko mit ihrem Ziehsohn Raikichi, 1901

tatsu, einer alteingessenen Firma aus Tokyo, hierher, das dann vor Ort in einem stets Japan betreffenden Zusammenhang in einer Druckpresse mit dem nötigen (deutschen) Text versehen wurde.

So besitzen die Mannheimer Reiss-Engelhorn-Museen ein Programm der Aufführung der eben erwähnten Kawakami-Truppe, das die Titel der Stücke und die Namen der Schauspieler auflistet und seinerzeit wohlfeil um 20 Pfennig zu haben war. Programme dieser Art müssen Abend für Abend zu hunderten vom Platzanweiser als perfekt passendes Souvenir von den Theaterbesuchern erstanden worden sein. Des gleichen Mediums bedienten sich auch die Asiatica-Geschäfte, die aus ihrem Sortiment Japanwaren zum Verkauf anboten und zur Werbung an ihre Kunden verschickten, oder „japanische“ Gastronomiebetriebe (*Metropol-Bier-Palast. Zur Erinnerung an das Japanische Fest „Im Reiche des Mikado“*, Frankfurt a. M.) oder Wohltätigkeitsveranstalter, die ihr Fest unter ein japanisches Motto stellten.

Am naheliegendsten war die Wahl dieser rasch der Vergänglichkeit ausgesetzten Ephemera durch Einrichtungen wie es in Berlin die Deutsch-Japanische Gesellschaft war. Durch mehrere Jahre hindurch wurden ihre Mitglieder stets auf diese Weise zu den Weihnachtsfeiern eingeladen. Greifen wir nur ein einziges dieser leicht zu übersehenden, aber nichtsdestoweniger hübschen Zeugnisse heraus, so jenes Blatt





105 Programm des Gastspiels der Sadayakko in Mannheim, 1901

vom 18. Dezember 1901, das den Teilnehmern der Feier die Aufführung eines kleinen, vom Japanischlektor an der Universität verfassten Theaterstücks ankündigte. Das japanische Dramolett hätte ursprünglich deutsch gespielt werden sollen. Aber weil die drei Studenten des Berliner Seminars für Orientalische Sprachen die Kawakami-Aufführung gesehen hatten, entschlossen sie sich für die japanische Version. Die Kawakami-Truppe, die noch in Berlin gastierte, ließ japanische Kleider und Perücken und schminkte die drei Berliner Bleichgesichter so, dass die deutschen, ja auch japanischen Gäste sie bis zum Schluss für echte Japaner („Originaljapaner“) gehalten haben. Heute befinden sich diese Blätter in der Trautz-Sammlung der Bonner Universität.

104 Emil Orlik, Sadayakko, 1901



106 Einladung zur Weihnachtsfeier der deutsch-japanischen Gesellschaft, Berlin 1898

Schaustücke für die Vitrine

Kehren wir noch einmal ins traute Heim zurück. Dort, wo die Vitrinen stehen, die das Sammlerglück bedienen. Statuetten sind nicht Dinge, die man braucht, sondern nur bewundert. Das Abbild einer menschlichen Gestalt mag vielleicht helfen, noch näher an Land und Leute heranzurücken. So versuchten auch Bildhauer, Japaner zu modellieren und in unsere Realität zu rücken, selbst wenn sie der Fantasie entsprungen waren.

Die aus Berlin stammende Künstlerin Martha Schlameus (1876–1961) war seit 1912 Mitarbeiterin der Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst in Thüringen. Ihr 1912/1913 entstandenes Paar „Japaner“ (Modell Nr. U50) und „Japanerin“ (Modell Nr. U51) übernimmt Eindrücke eines Japanaufenthalts, den die Künstlerin nach Abschluss





107 Seite 142:

Marta Schlameus: Porzellanstatuette eines Japaners

108 Seite 143:

Adolph Amberg: Porzellanstatuette einer Laute spielenden Japanerin

ihres Studiums der Malerei unternommen hatte (Lit.: Kat. Hohenberg 1993, S. 239). Den stillen Dialog der beiden Figuren vermitteln die Drehbewegungen und Gesten. Sie hält ihre Arme abweisend nach oben und blickt schüchtern zur Seite, während des Mannes Schrittstellung und sein zorniger Blick Überlegenheit ausdrücken. Die Künstlerin war in den Werkstätten so beliebt, dass 60 Modelle von ihr nachzuweisen sind.

Für die gleichen Werkstätten war auch Otto Kramer (Passau 1890–1978 Rudolstadt) tätig, der die „Japanerin mit Fächer“ (Modell Nr. U617) um 1927 entworfen hatte. Obwohl die meisten der von ihm in jener Zeit entstandenen Figuren im Stil des Art-Déco geschaffen sind, folgte Kramer mit seiner „Japanerin mit Fächer“ einem realistischen Figurenstil. Traditionell in Kleidung und Frisur, verkörpert die junge Japanerin durch ihren anmutigen Blick eine in sich ruhende Person. Die Betonung der Farbgestaltung liegt auf dem kräftig grün staffierten Kimono, der mit kreativen Schriftzeichen gestaltet ist.

Einen hohen Auftraggeber hatte die Figur einer „Laute spielenden Japanerin“ aus der Königlichen Porzellan Manufaktur (KPM) in Berlin. Die Japanerin, die sehr „sommerlich“ gekleidet ist (Dekornummer 140/339), war zunächst von ihrem Künstler Adolph Amberg (Hanau 1874–1913 Berlin) ausschließlich als monochrom weiße Tafeldekoration für den aus vielen unterschiedlichen Figuren zusammengesetzten „Hochzeitszug“ des deutschen Kronprinzen Wilhelm von Preußen konzipiert, der 1905 Cecilie von Mecklenburg-Schwerin geheiratet hatte. Ab 1908 hatte sich die Berliner Porzellan Manufaktur entschlossen, die Figuren einzeln und polychrom bemalt in Serienfertigung zu nehmen. Ihr Ursprung aus königlichem bzw. kaiserlichem Haus hatte Figuren dieser Serie zusätzliche Attraktivität verschafft.

Japans Schätze in deutschen Sammlungen

Knüpfen wir zuletzt noch an die eingangs erwähnten Ausstellungen und Museumsgründungen an, deren Beitrag zur Popularisierung japanischer Kunst nicht zu unterschätzen ist. Vorrangig nennen müssen wir die seit 1866 in München befindlichen und 1874 von der Bayerischen Regierung für das Königliche Ethnographische Museum (heute Staatliches Museum für Völkerkunde) angekauften japanischen Sammlungen Philipp Franz von Siebolds; dann das 1869 gegründete Grassi Museum für Völkerkunde in Leipzig, das deswegen so wichtig ist, weil sein erster Direktor, Hermann Obst (1837–1906), auf der Wiener Weltausstellung 1873 nicht nur den direkten Kontakt zu den japanischen Ausstellern gesucht und gefunden, son-

dern durch diese Verbindungen 1878 die kostbare, damals der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde (OAG) in Tokyo gehörende Japansammlung erworben hatte. Darunter befinden sich als eine Trouvaille sondergleichen Dutzende von Nō-Larven, die direkt aus dem Besitz des Haupthauses der Tokugawa-Familie stammen. Gleichfalls erwähnenswert ist das 1877 eröffnete Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, dessen Gründungsdirektor Justus Brinckmann (1843–1915) in immens rühriger Weise den bekannt guten Japanbestand des Museums ausbaute und für den Ruhm des Hauses sorgte.

In Berlin entstand 1906 unter der Schirmherrschaft der Königlichen Museen eine erste Sammlung für japanische oder vielmehr ostasiatische Kunst, die mit dem Kölner Museum für Ostasiatische Kunst – im guten Sinne natürlich – um das Erstgeburtsrecht eines selbständigen Museums dieses Kunstgebietes streitet. Eigene Räume hatte die Berliner Sammlung zunächst noch nicht, auch nicht einen eigenen Direktor, wenngleich man die Japansammlung großzügig auszubauen begann. Auf eine Präsentation der Neuerwerbungen 1908 folgte 1912 die erste große Ausstellung. Gemessen daran, dass die Berliner Ostasiensammlung erst nach dem Krieg in ein ihr angemessenes Gebäude in Berlin-Dahlem ziehen konnte, hatte das Kölner Museum für Ostasiatische Kunst knapp die Nase vorn. Denn nach der 1909 mit Unterstützung der Stadt Köln erfolgten Gründung verfügte das Museum bereits 1913 mit einem großzügigen Museumsbau am Hansaring über eine maßgeschneiderte Kulisse. Ein nicht alltägliches Unternehmen war das Kölner Unternehmen insofern, als die treibende Kraft nicht die öffentliche Hand, sondern eine Privatperson gewesen war: Adolf Fischer, ein leidenschaftlicher Sammler, ein unermüdlicher Organisator, ein wohlhabender Tausendsassa, der auf zwei langen Sammelreisen nach Japan 1895/1896 und 1897/1899 so viel an Schätzen zusammentragen konnte, dass er 1899 schon sein erstes eigenes Museum, das „Nollendorfeum“ in Berlin eröffnete. Das war der Spitzname seiner für Interessenten gern geöffneten Kunstsammlung, weil sie sich am Nollendorfer Platz befand. Aber weil sich zwei Platzhirsche in einem Revier zu reiben pflegen – die Staatliche Berliner Japansammlung vertrat nach außen der selbstbewusste Wilhelm von Bode als Direktor der Königlichen Museen – war Fischer ins Rheinland ausgewichen. Dort wurde der Traum vom großen eigenen Museum wahr.

Diese Streuung schadete der Sache nicht. Im Gegenteil, sie half, da und dort auch in den Regionen Japan in die Öffentlichkeit zu tragen. Das mit Abstand größte deutschlandweite Ereignis war die 1909 auf der Münchner Theresienhöhe veranstaltete große Ausstellung „Japan und Ostasien in der Kunst“, die über 2000 Objekte zusammenführte, aus Berlin und Köln, aus München selbstverständlich, aus Stuttgart auch – hierzu trug die Sammlung des Arztes Erwin Baelz, der Jahrzehnte in Japan gelebt hatte, ihr Scherflein bei; und unzählige Privatsammlungen, allen voran aus dem Hause Wittelsbach, das besonders kostbare Objekt zur Verfügung stellte, darunter zwei Nanban-Stellschirme aus der Kanō-Schule.



109 WADA Eisaku, „Nollendorfeum“, 1898

Diese Ausstellung, die der Initiative des Künstlerehepaars Oscar und Cäcilie Graf zu verdanken war, bildete für Japanliebhaber einen wahren Augenschmaus, einen ersten wirklich großen Querschnitt japanischen Kunstschaffens, das in Deutschland zu sehen war. Einen japonistischen Leckerbissen boten zudem der von Oscar Graf gestaltete Katalog und das Plakat, das auf die Ausstellung verwies. Was Cecilie Graf im Katalogvorwort schrieb, galt in dieser Begeisterung mit Gewissheit für alle Leser und Besucher: „Vor einigen Jahrzehnten noch galt japanische und chinesische Kunst nur für Kuriosität und die Allerwenigsten wußten, welche Welt von Schönheit das ferne Inselreich der aufgehenden Sonne für uns barg. Heute ist China und vor allem Japan eine Quelle nie versiegender künstlerischer Anregung für uns geworden und man kann sagen, daß die ganze neuzeit-

liche Bewegung vor allem in der angewandten Kunst ihre Entstehung, Prinzipien und Fortschritte diesen Ländern verdankt. Noch aber liegt ein Schleier über jener Zauberwelt altjapanischer Kunst ...“

Von diesem und von jenem Japonismus

Der „Japonismus“, wie man die Summe unterschiedlichster japanischer Stileinflüsse nennt, hatte Einzug in abendländisches Schaffen und Kunstempfinden gehalten. Im engeren Sinn ist der Japonismus eine Erscheinung, die aus ihren ästhetischen Prinzipien heraus erklärbar ist, und zwar dort, wo beispielsweise bei der Grafik oder in der Malerei auf die vielfach gewohnte, geradezu mathematische Per-

spektive zugunsten dekorativer Flächigkeit verzichtet wird, dazu zählt auch die Wiederholbarkeit von Ornamenten, die sich zwar von Individualität entfernen, aber in gleichem Maße zeitlos und allgemein gültig sind. Diese Prinzipien entdeckte Europa – und Deutschland – besonders in den japanischen Farbholzschnitten, die leicht und billig zu bekommen waren. In ihnen ließ sich trotz strenger, dekorativer Komposition und bei Gleichwertigkeit von Linien, Farben und Formen der farbigen und leeren Fläche höchste Lebendigkeit erreichen.

Diese bei uns weitverbreitete, meist bejubelte, gelegentlich auch bissig kommentierte Kunst hatte sich jene Stilmittel geschaffen, mit denen sie nicht nur das Ausdrucksmittel vieler Künstler selbst befriedigte, sondern auch einem gewissen Zeitgeist des Publikums entsprach. Denn „Japonismus“ war mehr als die Umsetzung ästhetischer Gefühle in Werken der Kunst, er war vor allem ein geistesgeschichtliches Phänomen. Daher ist es nicht richtig, in ihr ausschließlich die „reine“ Kunst zu würdigen und nur auf etablierte Namen zu verweisen. Sonntagskleider schön und gut, aber ebensoviel Aufmerksamkeit gebührt auch jenen quasi-japanischen Petitessen, die in vielerlei Weise und unübersehbar den Alltag Jahrzehnte hindurch bereicherten. Die Palette des ästhetischen Schauens war in biederer Mode genau so beheimatet wie im feinsinnigen Verständnis für japanische Kultur.

Japan hat uns, heißt es bei einem Kommentator einer Tageszeitung, „viel Schönes und Erhabenes gebracht und gelehrt. Über Nacht beinahe hat das alte Europa seine Freude und Lust an den bunten Farben, seine Vorliebe für die blühenden Blumen, seinen Sinn für die wahren Schönheiten in der freien Natur wiedergefunden, die es seit langen, langen Jahren, so lange beinahe, als das Land der aufgehenden Sonne schlief, vergessen hatte. Europa ist eben in diesen letzten Dezennien japanisiert worden, während sich Japan europäisieren ließ. Unsere Kinder spielen mit japanischen Spielsachen, unsere

Damen tragen japanische Frisuren und in den Gärten Europas blühen japanische Ziersträucher und Blumen. Der Osten hat sich, unmerklich für jene, die es miterlebt haben, dem Westen und der Westen dem Fernen Osten angepasst.“

Weiterführende Literatur

- Klaus Berger: *Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920*, München 1980 (engl. 1992).
- Claudia Delank: *Das imaginäre Japan in der Kunst. „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, München 1996.
- Andrea Hirner: *Japanisches Bayern. Historische Kontakte*, München 2003.
- Setsuko KUWABARA: *Emil Orlik und Japan*, Frankfurt a. M. 1987 (Heidelberger Schriften zur Ostasienkunde, 8).
- Peter Pantzer u. Hans Wieninger: *Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870–1930; Hidden Impressions. Japonisme in Vienna 1870–1930* [Katalog zur Ausstellung im Museum für angewandte Kunst], Wien 1990 (Text dt. u. engl.).
- Peter Pantzer (Hrsg.): *Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen. Kawakami Otojirō, Sadayakko und ihre Truppe auf Tournee durch Mittel- und Osteuropa 1901/1902*, München 2005.
- Marianne Rumpf: „Emil Orlik und Fritz Rumpf. Deutsche Künstler reisen nach Japan“, in: *Kulturvermittler zwischen Japan und Deutschland. Biographische Skizzen aus vier Jahrhunderten*, hrsg. vom Japanischen Kulturinstitut Köln, Frankfurt u. New York 1990, S. 178–193.
- Hugo von Tschudi (Hrsg.): *Adolph von Menzel. Abbildungen seiner Gemälde und Studien. Auf Grund der von der Königlichen Nationalgalerie im Frühjahr 1905 veranstalteten Ausstellung*, München 1906.
- Siegfried Wichmann: *Japonismus Ostasien-Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Herrsching 1980 (engl. 1981).

Ausstellungen

- Der Japanische Blick. Japanische Holzschnitte des 18. und 19. Jahrhunderts und deutsche Graphik des frühen 20. Jahrhunderts*. Städtische Galerie Albstadt (15. Sept. – 10. Nov. 1996), Albstadt 1996 (Veröffentlichungen der Städtischen Galerie Albstadt, 107).
- Siegmar Nahser (Hrsg.): *Faszination Japan. Japanischer Holzschnitt und europäische Graphik 1870–1914* [Katalog zur Ausstellung im Alten Museum, 12. Dez. 1984 – 27. Jan. 1985; Staatliche Museen zu Berlin, Hauptstadt der DDR, Ostasiatische Sammlung], Berlin 1984 (Das Studio, 38).



Seit über 150 Jahren sind Deutschland und Japan „Ferne Gefährten“. Dieser Zeitraum ist geprägt von intensivem Austausch in wissenschaftlichen, künstlerischen und politischen Bereichen. Die gegenseitigen Erkundungen waren und sind immer auch getragen von persönlichem Interesse am jeweils Anderen. Entdeckungen und Forschungen fanden und finden sowohl auf offizieller als auch vielfach auf privater Seite statt. Trotz unterschiedlicher Inten-

sität der Beziehungen hat der gegenseitige Reiz nicht nachgelassen. Die Ausstellung „Ferne Gefährten. 150 Jahre deutsch-japanische Beziehungen“ in den Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim, widmet sich mit einer großen Präsentation diesem Thema.

Der reich bebilderte Begleitband zur Ausstellung umfasst Beiträge zum gesamten Themenbereich der gemeinsam erlebten Vergangenheit, der Gegenwart und der gemeinsam zu gestaltenden Zukunft beider Länder. Namhafte deutsche wie japanische Autoren erläutern ein umfangreiches Spektrum an Einzelthemen aus Kultur, Forschung, Politik und Geschichte und bieten ebenso profunde wie kenntnisreiche Überblicksdarstellungen zu den Epochen der gemeinsam erlebten und gestalteten Geschichte der beiden Länder.

ISBN 978-3-7954-2570-8

