

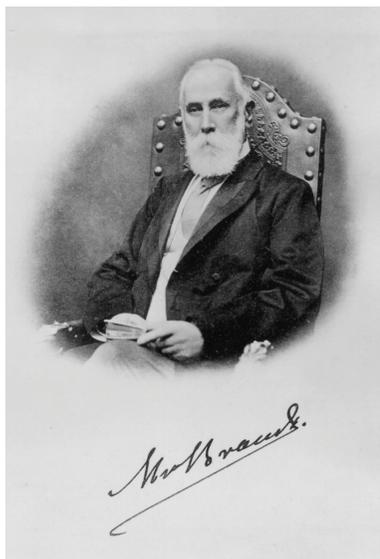
KUNSTBEZIEHUNGEN ZWISCHEN PREUSSEN UND JAPAN

Hartmut WALRAVENS

Die frühen Beziehungen zwischen Brandenburg-Preußen und Ostasien sind mit Namen wie Andreas Cleyer (1634–1698?) (KRAFT 1985), Georg Eberhard Rumph (1627–1702) (vgl. DE WIT 1959; KAHNS 1936) und Christian Mentzel (1622–1801) (vgl. ARTELT 1940; WINAU 1970) verbunden. Alle drei Gelehrte verband das naturwissenschaftliche Interesse, und Mentzel hat vieles, was ihm seine Korrespondenten aus Übersee schickten, in den Abhandlungen der Akademie der Naturforscher veröffentlicht. Während Rumph sich auf der Molukkeninsel Amboina befand und durch das monumentale *Herbarium Amboinense* (Amstelaedami 1741–1750) den Blick auf die Naturschätze der Gewürzinseln lenkte, hatte Cleyer, als Arzt und Apotheker in Batavia, zweimal Gelegenheit, als Leiter der holländischen Faktorei nach Japan zu gehen. Eine insgesamt 1360 Motive japanischer Pflanzen und Vögel umfassende, in farbiger Tusche von einem japanischen Künstler, wohl in Nagasaki, um 1683 ausgeführte Sammlung sandte Cleyer an den Großen Kurfürsten, und Mentzel versah sie mit einer 1695 gedruckten Einleitung mit Widmung an Kurfürst Friedrich III.: „Floreat & vivat Fridericus tertius, astra donec erunt in coelo, & Flora japonica floret“. Das Prachtwerk, das sich bis heute in der Staatsbibliothek zu Berlin erhalten hat (KRAFT 1982: 333–335, Nr. 812), identifiziert die einzelnen Darstellungen durch die japanischen Namen in Kurrentschrift und beigefügten holländischen Transkriptionen. Eine weitere umfangreiche japanische Flora ist als Kriegsverlust zu betrachten.

War der Große Kurfürst besonders an Ostasien interessiert gewesen, weil er hoffte, er könne die leeren preußischen Kassen durch eine ostindische Handelskompanie füllen, so waren seine Nachfolger mehr auf das europäische Umfeld ausgerichtet. Überdies gab die Abschließung Japans wenig Gelegenheit, Näheres zu erfahren oder gar Handel zu treiben. Das Handelsmonopol lag bekanntlich bei den Holländern, und auch deren Möglichkeiten waren durch die Beschänkung auf die Faktorei Deshima, vor Nagasaki, sehr begrenzt. So begegnen wir Prussica in der späteren Zeit nur gelegentlich, so Medaillons mit Bildnissen Friedrichs II. von Preußen (Lackmuseum Münster; hergestellt in Nagasaki, Fa. Sasaya, vor 1793). Es handelt sich um Auftragsarbeiten, die 1792 von Johan Frederik Baron van Reede tot de Parkeler, 1788/89 Opperhoofd auf Deshima („Oberhaupt“, Leiter der holländischen Faktorei auf Deshima), an seinen Vater gesandt wurden.

Eine intensivere Beziehung zwischen beiden Ländern wurde durch die Preußische Expedition nach Ostasien, unter Leitung des Grafen Friedrich zu Eulenburg (1815–1881), angebahnt. Aufgabe dieser Reise war es, möglichst viel über Länder und Leute zu erfahren, um optimale Handelsverbindungen vorzubereiten. Unter den Teilnehmern der Expedition befand sich auch der kunstinteressierte Max von Brandt,¹ der später nicht



Max von Brandt (1835–1920), Diplomat und Sammler ostasiatischer Kunst.

nur deutscher Gesandter in Japan² und in China werden sollte, sondern auch viele ostasiatische Kunstgegenstände an deutsche Museen, insbesondere auch die Berliner, vermittelte. Der offizielle Künstler der Reisegesellschaft war Wilhelm Heine (1827–1885), der bereits die Japan-Expedition des Kommodore Perry begleitet hatte und durch sein Talent wie durch seine Beobachtungsgabe Dokumente von bleibendem Wert geschaffen hat. Der Künstler, der es im amerikanischen Bürgerkrieg bis zum Brigadegeneral gebracht hatte, veröffentlichte seine Zeichnungen in mehreren Büchern, darunter auch im Reisebericht der Expedition (HEINE 1864).

Aus der Meiji-Zeit kennen wir zahlreiche Farbholzschnitte, die den Westen darstellen, und darunter ist zumindest einer, der Berlin gewidmet

¹ Brandts Rolle ist bisher nicht ausreichend gewürdigt worden. Als ersten Ansatz einer Untersuchung seiner Rolle als Kunstvermittler vgl. BUTZ 2000.

² Zunächst (ab 1862) wirkte er als preußischer Konsul in Yokohama.



In Yeddo. Zeichnung von Wilhelm Heine (1827–1885), der die Preußische Expedition nach Ostasien begleitete.

ist, nämlich Harutomis auf 1873 datierte Darstellung des Berliner Schlosses, aus der Reihe *36 Ansichten der Welt*. Die flanierende Gesellschaft „mit teilweise griesgrämigen Gesichtern“ vor der Südostansicht des Schlosses, alles in roten und grünen Anilinfarben, dürfte auf die Betrachter Eindruck gemacht haben. Freilich ging es mehr um die exotische Stadtszene als um die künstlerisch-architektonische Darstellung, und in der kurzen Beischrift werden dann auch die sauberen Straßen und die vielen Schulen und Kirchen der Stadt hervorgehoben.³

Japans Kunst und Kultur faszinierten inzwischen Europa; von Frankreich verbreitete sich die Japanmode und beeinflusste auch in Deutschland insbesondere Malerei und Buchkunst. Ein japanisches Sujet ist uns von Adolph Menzel (1815–1905) bekannt: „In der japanischen Bude“ aus dem Jahre 1885; das Bild verdankt möglicherweise seine Anregung dem Besuch einer Schaubude in München im Jahr 1884:

In seiner detailgenauen Manier malte er die bunte Szene im Stil einer Momentaufnahme. In einer mit japanischem Kunstgewerbe ausgestatteten Schaubude versammeln sich verschiedene Figuren. Die euro-

³ DAMBMANN 1988, Abb. 7, S. 44f: Yokohama-e, Ōban [Yokohama-Holzschnitt, Großformat], dat. Oktober 1873.



Das Berliner Schloß. Farbholzschnitt von Harutomi, 1873.

päischen Besucher rahmen die kleine exotische Insel ein, die Schwelle zwischen den Bereichen wird durch die abgelegten Sandalen markiert. Im Vordergrund scheint eine Dame gerade mit zwei Japanern handelseinig geworden zu sein, daneben nascht ein Kind aus einer Tüte. Ins Innere der Bude führt die Rückenfigur eines Mannes, der ein Bündel Bambusstücke trägt. Er geht in die Richtung, in der sich die Komposition wieder schließt. Dort steht, wie in einem den Bildbetrachter reflektierenden Spiegel, ein Herr, der den an einem Tisch knienden und zeichnenden jungen Japaner betrachtet (*Japan und Europa* 1993: 459f = Nr. 14/60).

Im Gegensatz zu diesem japanischen Sujet können wir bei Walter Leistikows (1865–1908) *Fliegenden Kranichen*⁴ aus dem Jahre 1898, die europäische Umsetzung eines in Japan beliebten Themas beobachten. Ein unmittelbarer japanischer Einfluß ist hier wahrscheinlich.

Wegen seiner Bedeutung für die Buchillustration und die Wiederbelebung des Holzschnittes nach japanischen Vorbildern sei hier Emil Orlik (1870–1932) (ORLIK 1996) genannt, der Maler und Graphiker aus Prag, der seit 1905 an der Berliner Kunstgewerbeschule lehrte, vielleicht

⁴ Farblithographie, abgeb. im *Pan.* Auch in: *Japan und Europa* 1993: 460f = Nr. 14/61.

am besten bekannt durch seine Porträtzeichnungen, deren herausragendste in seinen Büchern *95 Köpfe* und *Neue 95 Köpfe* (ORLIK 1920 und 1926) gesammelt sind. Zu seinen Schülern gehörten u.a. George Grosz und Hannah Höch, aber auch der Japanologe und Zeichner Fritz Rumpf (Du verstehst unsere Herzen gut 1989). Ein wesentlicher Teil seines um-



Der Japanologe Fritz Rumpf (1888–1949). Zeichnung von Kurata Hakuyō (1881–1938).

fangreichen Oeuvres, das durch den Nationalsozialismus verfehmt und dann teilweise in Vergessenheit geraten ist, war Japan gewidmet. Vor allem japanische Holzschnitte waren zum Ende des 19. Jahrhunderts *en vogue*, wie der Jugendstil und die neue Buchkunst zeigen. Auch Orlik interessierte sich dafür, und so reiste er 1900 nach Japan, um insbesondere die Kunst des Holzschnitts zu studieren. Wenn wir auch nicht wissen, bei welchen Meistern Orlik in Japan studierte, so wissen wir doch aus einem Farbholzschnitttriptychon, das dem Herstellungsprozeß gewidmet ist, daß er ernsthaft bei der Arbeit war und die Techniken praktisch ausübte. Malerei studierte Orlik in Japan bei Kanō Tomonobu (1843–1912), einem der letzten Meister der Kanō-Schule. Orliks Arbeiten regten schon in Japan Künstler an: Einige seiner Arbeiten wurden 1901 in der Zeitschrift *Myōjō* veröffentlicht, und zehn Lithographien mit Straßenszenen und Ansichten aus Tōkyō wurden bei der Druckerei Koshiba gedruckt. So wurde der Maler-Graphiker Oda Kazuma (1882–1959) auf die Farblithographie aufmerksam, und andere Künstler begannen, sich für den Holzschnitt als Kunst und nicht nur als graphische



Theater und Teehaus. Lithographie. Aus Emil Orliks (1870–1932) Mappe *Aus Japan*, 1904.

Technik zu interessieren. Dauerhaftes Verdienst hat sich Orlik überdies als Anreger einer japanischen Exlibris-Kunst erworben. 1904 erschien seine Mappe *Aus Japan* mit fünfzehn Blättern, davon sechs bei Koshiba gedruckten Farblithographien und neun Farbradierungen, aber keinem einzigen Holzschnitt. 1921 erschien eine zweite Mappe, *Reise nach Japan*, als Ergebnis der 1911/12 nach China und Japan unternommenen Reise. Japan erschien Orlik allerdings zu dem Zeitpunkt schon extrem verwestlicht, und er hielt sich deshalb nicht lange im Lande auf. Im Gegensatz zu der exklusiven und seltenen Mappe *Aus Japan* erzielte Orlik Breitenwirkung mit seinem Buchschmuck zu den deutschen Ausgaben der Bücher von Lafcadio Hearn, die in großer Auflage und in verschiedenen Ausgaben, so auch in Ganzpergament, erschienen (HEARN 1905 und 1906).

Ein wichtiger Advokat der japanischen Kunst war der Freiburger Ethnologe und Kunsthistoriker Ernst Grosse (vgl. KÜMMEL 1927/28), der dank der Liberalität seiner mütterlichen Gönnerin Marie Meyer in die Lage versetzt wurde, eine japanische Kunstsammlung nach strengen ästhetischen Grundsätzen aufzubauen. Grosse hat für die japanisch-preußischen Kunstbeziehungen in mehrfacher Hinsicht Bedeutung:

- Er baute für den damaligen weitblickenden Direktor der Berliner Museen, Wilhelm Bode (vgl. KÜMMEL 1929), eine japanische Kunstsammlung auf. Die Gelegenheit ergab sich dadurch, daß Bode dem in Paris tätigen Kunsthändler Hayashi Tadamaso aus einer momentanen Geldverlegenheit geholfen hatte, worauf dieser, als Zeichen seiner Dankbarkeit, Bode Vorkaufsrecht auf Objekte aus seinem Nachlaß einräumte. Nun starb Hayashi plötzlich bald darauf, im Jahre 1906, und Bode sandte Grosse nach Tōkyō, um die entsprechenden Stücke auszuwählen. Dadurch, daß Bode weitere Erwerbungsmitel zur Verfügung stellte und Hayashis Witwe nur die ursprünglichen Ankaufspreise berechnete, kam eine qualitätvolle Sammlung zusammen.
- Grosse Begleiter auf seiner Japanreise und zugleich Kustos der Berliner ostasiatischen Sammlungen war Otto Kümmel (WALRAVENS 1987), wohl Grosse's bedeutendster Schüler.
- Marie Meyer stiftete ihre Japansammlung den Berliner Museen, die dadurch auf diesem Gebiet ein sehr hohes Qualitätsniveau erreichten.

Otto Kümmel mußte allerdings erst von seinem Mentor für die Reisepläne gewonnen werden:

Mensch, drei Jahre in Tōkyō mit 7000 Mark, so etwas wollen Sie ablehnen. Wenn die Japaner mir in Ihrem Alter dieses Anerbieten gemacht hätten, so wäre ich nicht um einen Entschluß verlegen gewesen. Aber freilich Jeder hat seine eigene Haut auf den Markt zu tragen, und so bitte ich Sie denn nur, daß Sie sich, bevor Sie die entscheidende Antwort abschicken, noch ein paar Tage lang überlegen, was Sie bei der Sache verlieren würden. Soviel ich sehe, drei Jahre Anciennität. Dagegen steht es Ihnen frei, als *arbiter summus elegantiarum japonicarum* nach Europa zurückzukehren und der Schrecken für alle Japansammelnden Brinckmänner und Ulexe zu werden, den man mit Weihrauch, Opfer und Gebet versöhnen muß. Ich glaube wirklich, Sie kommen auf dem Umwege über Japan eher in ein deutsches Directorium, als wenn Sie auf der geraden Hauptstraße weiter traben. Und unterdessen hat ja auch der Geheime Regierungsrath von Seydlitz Zeit, das ostasiatische Reichsmuseum zu gründen (unveröffentlichter Brief von Grosse 13.5.1904, Museum für Ostasiatische Kunst).

Bode berichtete inzwischen „an den Minister der geistlichen pp. Angelegenheiten“:

Als Hayashi vor mehr als einem Jahre von einem Krebsleiden befallen wurde, das bald seinen Tod herbeiführte, hat er den ihm be-

freundeten Sinologen [Ethnologen] Prof. Ernst Grosse in Freiburg gebeten, bei einem Besuche Japans diese Auswahl zu machen, und um seine Dankbarkeit zu bezeugen, bestimmte er in seinem Testament, daß dabei nicht der derzeitige Wert, sondern seine Ankaufspreise angesetzt werden sollen. Durch Dr. Kümmel und den gleichfalls seit einem halben Jahre in Japan anwesenden Professor Grosse ist diese Auswahl jetzt getroffen worden und nach übereinstimmender Mitteilung dieser Herren hat das Museum dadurch eine Sammlung erworben, die nach jetzigem Kaufwert mehr als 250.000 M repräsentiert. Sie enthält Werke aus der Zeit der klassischen chinesischen und japanischen Kunst, vor dem 16. Jahrhundert, mehrere Hundert an der Zahl, wie sie unser Kunstgewerbe-Museum und das Museum für Völkerkunde bisher auch nicht eines besaßen. Es ist dafür jenes von mir dem verstorbenen T. Hayashi gemachte und jetzt zum Ankauf überwiesene Darlehen sowie der größte Teil der außerordentlichen Bewilligung des letzten Etats zum Ankauf alter ostasiatischer Kunst in Höhe von 50.000 M verwendet worden. Dadurch ist der Grund gelegt zu einer eigentlichen ostasiatischen Kunstsammlung, für welche die Berliner Museen bisher noch keinerlei Material boten. Allein um in dieser Sammlung auch nur in bescheidenster Weise eine Übersicht geben zu können, muß dieselbe noch vervielfacht und nach allen Richtungen ergänzt werden. Dazu bietet sich hier in Europa keine Gelegenheit mehr, da die Japaner eifersüchtig ihre Schätze zu bewahren suchen, und was locker wird, gleich in Japan von Amerikanern mit hohen Summen aufgekauft wird. Um hier mit den Japanern zu konkurrieren, bedarf es hervorragender Kenner, die die Privatsammlungen an Ort und Stelle studieren und die seltene Gelegenheit zum Kauf ermitteln und sofort ausnützen. Diese bietet sich unserem Museum in ganz einziger Weise dadurch, daß nicht nur unser Vertreter der ostasiatischen Sammlung, Herr Dr. Kümmel, sondern mit ihm der beste Kenner und größte Sammler dieser Kunst in Europa, Herr Prof. Grosse, noch auf längere Zeit in Japan anwesend sind, ausschließlich zu dem Zwecke, den reichen in den Tempeln oder zahlreichen Privatsammlungen verstreuten Schatz an Kunstwerken gründlich kennen zu lernen. Die Große Schwierigkeit, daß die Japaner ihre Kunstschatze bis auf geringe Schaustücke nicht ausstellen, sondern auf's sorgfältigste verpackt aufbewahren oder sie nur ausnahmsweise wirklichen Kennern altasiatischer Kunst, zu denen sie die Europäer nicht rechnen, zeigen, haben die beiden deutschen Herren als die ersten Europäer dadurch völlig überwunden, daß namentlich Prof. Grosse den japanischen Sammlern gegenüber seine selbst

in Japan ganz ungewöhnliche Kenntnisse und das außerordentliche Interesse an der Kunst der Japaner und Chinesen von vornherein in glänzendster Weise bewiesen hat. Seitdem sind ihnen fast alle Sammlungen Japans, in die auch die Überreste der altchinesischen Kunst fast vollständig aufgegangen sind, zugänglich. Für die kommenden Monate nach der Regenzeit (welche die Japaner am Meere zubringen) haben beide Herren schon jetzt fast jeden Tag Einladungen zu den Besitzern großer Sammlungen, meist großen, gerade von den Hochgestellten Japans im Kriege gebrachten Opfer und infolge der jetzigen Geldknappheit in Japan einzeln von diesen Besitzern zum Verkauf ihrer Sammlungen oder einzelner hervorragender Stücke daraus gezwungen sind [!], so erhält unser Vertreter, Dr. Kümmel, bei dieser Besichtigung die seltene Gelegenheit zur Erwerbung guter und bester alter Stücke, bei deren Wahl ihm Prof. Grosse behilflich ist. Zur Ausnutzung solcher Chancen habe ich Herrn Dr. Kümmel aus eigenen Mitteln und aus Beiträgen von Museumsfreunden für die kommenden Monate die Summe von 55.000 M zur Verfügung stellen können. Diese Summe wird aber nur für einige Monate reichen; für nächstes Jahr müssen wieder Staatsmittel zur Verfügung sein, wie solche jetzt auch die französische Regierung ihrem Vertreter für Erwerbungen in Japan zur Verfügung gestellt hat. Ich bitte daher Eure Exzellenz gehorsamst, die Einstellung von 100.000 M in den nächstjährigen Staatshaushalt als außerordentliche Bewilligung zur Erwerbung asiatischer Kunstobjecte hochgeneigtest erwirken zu wollen (25.8.1907) (WALRAVEN 1984: 47–48).

Nach der Rückkehr aus Japan veranstaltete Grosse eine Schau der erworbenen Werke:

Die Ausstellung, die ich auf Wunsch Bode's, größer gemacht habe, als ich ursprünglich beabsichtigte – sie zeigt ungefähr zwei Drittel der hier angekommenen Sachen – habe ich am Sonntage dem Cultus Minister und anderen Herren aus dem Ministerium, und gestern den Museumsdirectoren, Assistenten u.s.w. demonstriert. Über den Erfolg kann ich selbst natürlich am wenigsten urtheilen. Aber Bode hat sich befriedigt ausgesprochen. Auf Morgen sind die Mitglieder des Kaiser Fr. Mus. Vereines eingeladen. Für mich sind die Aufstellung und die Demonstrationen bei der grausamen Hitze eine so große Anstrengung gewesen, daß ich mich recht erschöpft fühle und sehr froh sein werde, wenn ich am Ende dieser Woche Berlin verlassen kann. Bode wünscht, daß die Sachen mehrere Monate lang ausgestellt bleiben, ich meine aber, daß sie der gefährlichen Luftheizung

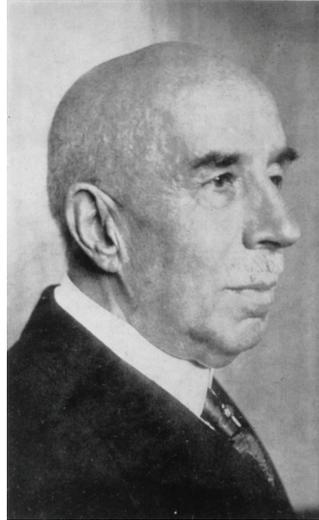
wegen mindestens im Frühherbste wenigstens zum Theile (Masken, Lacke, Kakemono) wieder sicher verpackt werden müssen. Ich selbst werde nicht mehr im Stande sein, diese Arbeit zu thun; ob man sie einem Anderen anvertrauen darf, weiß ich nicht; es wäre also wohl das Beste, wenn Sie noch rechtzeitig zurückkehren könnten. Bei der gestrigen Vorstellung waren auch Kötschau, der sich sehr an den Sachen freut, und Ihr Freund [Max] Kutschmann, ein mir überaus sympathischer Mensch, mit dem ich noch den ganzen Abend zusammengeblieben bin. Er hat ein wunderbar feines Gefühl für die besten Dinge. Im Übrigen erfrische und ermuthige ich mich immer wieder an Bode. Dies ist wirklich einmal ein vornehmer Mann im großen Style, der, wie es der alte Goethe verlangte, ‚auf die Sachen sieht.‘ Was er hier für meine Sache gethan hat, war sicherlich nur seiner imponirenden Energie und Opferfreude möglich. Dieses Mal steht der rechte Mann auf der rechten Stelle. Die unglaubliche Arbeit, die er auf den Schultern hat, trägt er mit einer solchen Elasticität, daß die Anderen ebensowenig an sein Alter denken wie er selbst (unveröff. Brief von Grosse an Kümmel, 23.6.1908, Museum für Ostasiatische Kunst).⁵

Über eine Japansammlung von Bedeutung verfügte auch das 1867 gegründete Berliner Kunstgewerbemuseum. Ihre Anfänge gehen auf Max von Brandt und Johann Justus Rein⁶ zurück. Im Gegensatz zur Ostasiatischen Kunstabteilung legte das Museum viel Wert auf Farbholschnitte, die damals noch von den Kunstmuseen wenig geschätzt wurden. 1904 kaufte der Leiter der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums, Peter Jessen (1858–1926) (GLASER 1926), der als erster Assistent von Justus Brinckmann am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg auf japanische Kunst aufmerksam wurde, bei der Versteigerung der Sammlung Charles Gillot in Paris mehr als 100 Blätter. Der Bestand wuchs durch Schenkungen der Berliner Sammler Arthur von Gwinner, Gustav Jacoby, Leopold Steinthal, James Hardy, James Simon, Hugo Schaper und Gustav Rading. 1905 präsentierte Jessen die Sammlung in einer Sonderausstellung (*Sonderausstellung* 1905). Sammler wie Max Liebermann und Emil Orlik, aber auch das Kgl. Kupferstichkabinett stellten Leihgaben zur Verfügung.

JESSEN hat auf einer Japanreise auch selbst die Sammlungen ausgebaut. In seinem Reisebuch bemerkt er:

⁵ Zur Geschichte der Ostasiatischen Kunstabteilung, später Museum für Ostasiatische Kunst, vgl. die Einleitung zu LEDDEROSE 1998.

⁶ Johann Justus Rein (1835–1918), Geograph, Verfasser eines Standardwerks über Japan: REIN 1881/86.



Peter Jessen (1858–1926), Direktor der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin, Sammler ostasiatischen Kunstgewerbes.

Entscheidend aber ist es, daß man möglichst oft und vielseitig auch persönlich Fühlung mit dem Volksleben und vor allem mit gebildeten Japanern gewinne. Das eine hat mir mein lieber junger Freund und aufopfernder Begleiter, Maler Fritz Rumpf aus Potsdam, erschlossen, ein ungewöhnlicher Kenner der Sprache und der Volksart, als Schüler Emil Orliks mit allen Zeichen- und Druckkünsten und mit dem einschlägigen Kunsthandel vertraut, seither nach harten Kämpfen um Tsingtau aus japanischer Gefangenschaft heimgekehrt. Wir haben manchen heißen Vormittag bei den Kunst- und Buchhändlern in Tokio und Kioto gehockt, bald im schattigen Hinterzimmer gegen das Gärtchen oder bepflanzte Höfchen hin, das auch in dem bescheidensten Hause nicht fehlt, bald im offenen Laden an der sonnigen, staubigen Straße unter den Augen der neugierigen Menge, mit der Freund Rumpf in den verschiedensten Mundarten und Tonarten Scherz zu treiben wusste (JESSEN 1921: 22f).

In Deutschland nicht sehr bekannt ist die Tatsache, daß Anfang des 20. Jahrhunderts einige japanische Maler in Berlin lebten: Nakahara Minoru, Murayama Tomoyoshi und Nakada Sadanosuke. Nakahara (1893–1990), mit einer deutschen Frau, Irma Adelhardt, verheiratet, begann erst nach seiner Rückkehr nach Japan 1923 zu malen und stellte seine ersten Bilder im selben Jahr auf der zehnten Nika-Sezession aus. Das Publikum reagierte positiv, und Nakahara schloß sich der Gruppe Akushon/ Action an

(Nakagawa Kigen, Kanbara Tai, Yabe Tomoe). Hier hatte er die Aufgabe, die deutsche Malerei zu vertreten; so entstand 1924 *Die Geburt der Venus* (Nationalmuseum Tōkyō) im Stil von George Grosz.

Murayama Tomoyoshi (1901–1977) ging 1922 nach Berlin, um dort Theologie zu studieren. Da er nicht Latein beherrschte, gab er diese Absicht auf und konzentrierte sich auf die Malerei, wobei er sich in der Folge dem Konstruktivismus zuwandte. Aus seiner Berliner Zeit haben sich drei Werke erhalten: *Schönen Mädchen gewidmet*, *Sadistischer Raum* und *Porträt eines jüdischen Mädchens* (OZAKI 1993: 206–212; *Japan und Europa* 1993: 565–569). Ein japanischer Kunstkritiker urteilt:

Es sind keine abstrakten Bilder im eigentlichen Sinn, sondern in Malerei umgesetzte Ideen und Gefühle. [...] Die Werke entstanden in Berlin, nachdem Murayama vom Mehringdamm in eine Arbeitergegend gezogen war. Sie kennzeichnen seine Abkehr vom Futurismus, dem er noch am Beginn seiner Berliner Zeit nahestand. Es sind dies die ersten Assemblagen, in welchen er Kurt Schwitters' Merz-Bilder und Lissitzkys und Van Doesburgs Konstruktivismus miteinander verschmolz zu einem, wie er selbst nannte, „bewußten Konstruktivismus“ (*ishikiteki kōseishugi*) (ebd.: 210, 212).

Peter Jessens späterer Nachfolger als Direktor der Kunstbibliothek, Curt Glaser (1879–1943) (WALRAVENS 1989 und 1990a) hat sich nach einem „langwährenden Aufenthalt in Japan und unter dem lebendigen Eindruck eines einzigartigen künstlerischen Erlebnisses“ (GLASER 1930) intensiv mit Japan befaßt, wie zahlreiche Publikationen ausweisen.⁷ Von den Nazis entlassen, ging Glaser in die Emigration nach Italien, wo er ein umfassen-

⁷ Hier seien neben der in drei Auflagen erschienenen *Ostasiatischen Kunst* sowie der *Ostasiatischen Plastik* nur genannt: Die Raumdarstellung in der japanischen Malerei. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, S. 402–420; Die Sammlung Moslé. Ausstellung japan. Kunstwerke im k. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. *Cicero*, 1, 1909, S. 192–195; Die japanische Kunst auf der Japanisch-Britischen Ausstellung in London. *Cicerone*, 2, 1910, S. 461–464; Von den Formen des japanischen Schauspiels. *Schaubühne*, 8, 1912, S. 17; Japanische Kunsthändler. *Die Zukunft*, 20, 1912, S. 289–291; Kunstversteigerungen in Japan. *Kunst und Künstler*, 17, 1919, S. 6; *Frühe japanische Holzschnitte*. 25 Blätter in Faksimile-Lichtdruck aus der Sammlung Toni Straus-Negbaur, Berlin. Mit Einleitung von C. Glaser und einem beschreibenden Verzeichnis von F. Rumpf. Berlin: Propyläen-Verlag 1925; *Sammlung Tony Straus-Negbaur*. Japanische Farbenholzschnitte des 17. bis 19. Jahrhunderts, eingeleitet von Curt Glaser, beschrieben von Fritz Rumpf. Berlin 1928; Ausstellung japanischer Bilder in der Kunsthandlung Tikotin. *Pantheon*, 5, 1930, S. 31; *Japanisches Theater*. 1930 (s. Literaturverzeichnis); *Japanisches Theater*. Führer durch die Ausstellung vom 15. Februar bis 23. März 1930 im Lichthof des alten Kunstgewerbemuseums Berlin (Berlin 1930).



Arbeitszimmer von Curt Glaser (1879–1943), Nachfolger Jessens als Direktor der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin, im Kunstgewerbemuseum. Das aufgestellte Bild zeigt wahrscheinlich Glasers Porträt von Max Beckmann.

des Werk zur Kunst des Quattrocento in Italien verfaßte, dann nach New York, wo er bald darauf starb.

Glaser arbeitete gern mit Fritz Rumpf (1888–1949) zusammen, der damals einer der besten Kenner des japanischen Holzschnitts in Europa war. Rumpf hatte fünf Jahre in japanischer Kriegsgefangenschaft verbracht und erhielt schließlich eine Stelle am 1925 gegründeten Japaninstitut (FRIESE 1989). Seine Dissertation hatte er über die Illustrationen zum *Isemonogatari* geschrieben und damit im Westen Neuland betreten. Hatten bis dahin zumeist Sammler mit bescheidenen Japanischkenntnissen das Wissen über die japanische Kunst zu vermehren gesucht, so konnte Rumpf mit seiner guten Sprachbeherrschung sowie der Nutzung einheimischer Nachlagewerke und Quellen, so etwa der Theateralmanache und -programme, neue Standards setzen. Sein Buch *Meister des japanischen Farbenholzschnitts* (RUMPF 1924) ist aus einer Kritik der Werke des Berliner Pfarrers und Sammlers Julius Kurth (1870–1942) hervorgegangen, der bislang als einer der vorzüglichsten Kenner der Materie gegolten hatte. Rumpf machte sich nicht nur durch seine Zusammenarbeit mit der Kunstbibliothek nützlich; er beriet und unterstützte auch den schlesischen Galeristen Felix Tikotin (1893–1986) (TIKOTIN 1924: 122–124; TIKOTIN 1989), der sich mit

seiner 1927 gegründeten Kunsthandlung auf dem Kurfürstendamm ausschließlich der japanischen Kunst widmete. Die Eröffnung am 27. April 1927 (um Mitternacht!) hatte japanische Gespenster zum Thema – Katalog: Fritz Rumpf.⁸ Rumpf und Tikotin arbeiteten eng zusammen und die Kontakte rissen auch später nicht ab, obwohl Tikotin 1933 emigrierte und Krieg und Nazizeit im Untergrund in Holland verbrachte.

Die Beschäftigung mit japanischer Kunst wäre in Berlin und Preußen damals undenkbar gewesen ohne Otto Kummel (1874–1952). 1912 rief er mit William Cohn (1880–1961) die *Ostasiatische Zeitschrift* ins Leben, die bis zu ihrem Ende 1943 die maßgebende Fachzeitschrift war. Kummels kritische Methode, seine zahlreichen Publikationen und Ausstellungen, sein Unterricht an der Universität und seine einflußreiche Stellung (ab 1933 Generaldirektor der Berliner Staatlichen Museen) machten ihn zu einer Schlüsselfigur. Durch ihn wurde die ostasiatische Kunstgeschichte gewissermaßen zu einer kritischen Wissenschaftsdisziplin erhoben. Die Ergänzung der Berliner ostasiatischen Sammlung, deren wertvollster Kern im japanischen Bereich auf Marie Meyer und Ernst Grosse zurückging, nach strengen ästhetischen und Wertmaßstäben war seine Lebensaufgabe, und den Verlust dieser Sammlungen zum Ende des Krieges betrachtete er als die Zerstörung seines Lebenswerks. Mit William Cohn und einer Anzahl von Sammlern hat er die Gesellschaft für Ostasiatische Kunst ins Leben gerufen, die vieles für die Ausbau der Berliner Sammlungen getan hat, aber ab 1933 durch die Naziherrschaft und die dadurch erzwungene Emigration vieler Sammler und Wissenschaftler sehr an Bedeutung einbüßte.

1925 machte eine Erwerbung Kummels Schlagzeilen in der Presse. In der Wochenbeilage des *Illustrowany Kurjer Codzienny* vom 23.2.1925 wurde das Porträt des Kaisers Saga (KÜMMELE 1925) abgedruckt mit der Legende: „Bild des japanischen Kaisers Saga. Vor 10 Jahren ist dieses berühmte Werk der japanischen Kunst aus dem Kaiserlichen Museum in Tōkyō, wo es aufbewahrt wurde, in geheimnisvoller Weise verschwunden – und hat sich ebenso geheimnisvoll im Berliner Völkerkunde-Museum wiedergefunden.“ Das deutsche Konsulat in Krakau ersuchte im Auftrage des Auswärtigen Amtes um eine Berichtigung, nachdem man bei Kummel erfahren hatte:

Das Bildnis des Kaisers Saga ist schon in den aml. Berichten XXX, 1908/09, Spalte 248ff. veröffentlicht, wo auch über die Geschichte des Bildes referiert wird, soweit sie festzustellen war. Unmittelbar stammt es von einem Kunsthändler in Kyōto. Es war niemals im Museum in Tōkyō oder irgendeinem anderen Museum soweit mir

⁸ *Japanische Gespenster*; Neuveröffentlichung in KONDO 1980.

bekannt. Nach seiner Erwerbung durch mich hatte es Baron Kuki, Präsident der Kommission für die Registrierung der Tempelschätze, gesehen und sehr bedauert, daß es ins Ausland ginge. Weiter nichts. Wäre es gestohlen gewesen, würde er schwerlich geschwiegen haben. Auch die *Japan Times* vom 7. November 1924, die einen Aufsatz über das Bild bringt, äußert nicht ein Wort gegen die Rechtmäßigkeit der Erwerbung (WALRAVENS 1987: 146f).

Diese Richtigstellung verhinderte nicht, daß auch im Kopenhagener *Ekstrabladet* (2.2.1925) über das „gestohlene“ Kaiserbild berichtet wurde. Kümmel hatte am 30.9.1907 an Bode geschrieben:

In den letzten 14 Tagen sind mir erfreulicherweise wieder einige vorzügliche Käufe gelungen. An erster Stelle steht ein wirklicher Fund, das erste, seit langem ersehnte Bild der Tosa-Schule, oben-drein ein sehr ungewöhnliches – das Portrait des Kaisers Saga, ein wunderbares Bild von vorzüglicher Erhaltung und ungewöhnlicher Pracht der Farbe, das mir aus dem Besitze eines Priesters in Tōkyō angetragen wurde. Zugeschrieben wird es einem hohen Herrn des 9. Jhdts. Ich bin aber nicht optimistisch genug, das zu glauben. Über die Zeit sind wir, Prof. Grosse und ich, noch nicht im klaren, da es uns an Vergleichsobjekten vollkommen fehlt. Nach den Farben aber, die sich durch ungewöhnliche Leuchtkraft auszeichnen und das alte, ganz eigentümliche Korallenrot aufweisen, kann es schwerlich jünger als das 12. Jhd. sein. [...] Der Preis ist verhältnismäßig sehr mäßig – 2500 Yen. Ich bin stolz darauf, das Bild dem Museum in Tōkyō und dem Baron Kuki, die sich eifrig darum bewerben, entführt zu haben (WALRAVENS 1987: 146f).

Der Kunsthistoriker Yashiro Yukio bemerkt dazu:

The goodwill that he felt for Japan is very deep and sincere. As an expression of this friendly feeling when he heard that the Japanese authorities wished to recover the portrait of the Emperor Go-Uda that had been purchased by his museum he made it possible to have this portrait presented to the Emperor of Japan.

Vielleicht war die große Altjapanausstellung des Jahres 1939 (*Ausstellung altjapanischer Kunst* 1939) der Höhepunkt von Kümmels Karriere. Es war weniger die in allen Medien überwältigend verbreitete Anwesenheit des „Führers“ bei der Eröffnung der Schau, nein, es war vielmehr die durch die politische Kooperation mögliche sorgfältige Auswahl der Exponate aus Japan, worunter sich nicht weniger als 29 *kokuho* [Nationalschätze] befanden. Damit war es möglich, nicht nur umfassend die japanische

Kunst zu dokumentieren, sondern anhand von Spitzenwerken auch ästhetische Qualitätsmaßstäbe zu vermitteln.

Der Zusammenbruch des „Dritten Reiches“ 1945 brachte nicht nur den Verlust von 90% der Ostasiatischen Kunstsammlung, sondern auch das Ende des Japaninstituts, das sich, nicht zuletzt dank Fritz Rumpf, im Rahmen seines Arbeitsprogramms auch der japanischen Kunst gewidmet hatte. Eine Neugründung erfolgte nicht. Einige Ideen wurden indes bei der Gründung des Japanisch-Deutschen Zentrums Berlin aufgegriffen, das als eine „Begegnungsstätte“ (nicht als Kultur- oder Forschungsinstitut) konzipiert ist.

Nach dem Krieg wurden die Reste der ostasiatischen Sammlungen der Berliner Museen konsolidiert; die Teilung Berlins verhinderte indes auf beiden Seiten die Entwicklung einer Führungsrolle im Bereich der Kunst wie auch auf anderen Gebieten. Da der Staat Preußen offiziell 1946 aufgelöst worden war, wurden die im Westen Berlins gelegenen früheren Staatlichen Museen und Bibliotheken in die Stiftung Preußischer Kulturbesitz eingebracht und haben sich unter diesem Dach dank Förderung durch den Bund und alle Bundesländer positiv entwickelt. Die deutsche Vereinigung nach dem Fall der Mauer brachte eine Konsolidierung der Museen und eine Integration ihrer Bestände, wozu dann auch noch die Rückführung eines früher von der Sowjetunion zurückgegebenen Sammlungskomplexes des Völkerkundemuseums gehörte, der in Dresden magaziniert war.

Von Seiten des Museums für Ostasiatische Kunst sind die japanischen Aktivitäten eng verbunden mit den Namen Roger Goepper (später Direktor des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln), Beatrix von Ragué (jetzt im Ruhestand), Steffi Schmidt⁹ und Kuwabara Setsuko. Als größte und überregional bedeutendste Kunstaussstellung sei *Japan und Europa 1543–1929* (*Japan und Europa* 1993) erwähnt.

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

ARTELT, Walter (1940): *Christian Mentzel, Leibarzt des Großen Kurfürsten, Botaniker und Sinologe* (Diss. Med., Univ. Berlin 1939). Leipzig: J. A. Barth.

Ausstellung altjapanischer Kunst, Berlin 1939. Staatliche Museen, Berlin (1939). Berlin: Verlag für Kunstwissenschaft.

BUTZ, Herbert (2000): Max von Brandt (1835–1920). Ein Diplomat als Sammler chinesischer Kunst. In: *Mitteilungen. Deutsche Gesellschaft für Ostasiatische Kunst*, 29, S. 3–15.

⁹ Vgl. WALRAVENS 1990b. Schmidts Hauptwerk s. Literaturverzeichnis.

- DAMBMANN, Gerhard (1988): *Wie Japan den Westen entdeckte. Eine Geschichte in Farbholzschnitten*. Stuttgart, Zürich: Belsler.
- Du verstehst unsere Herzen gut. Fritz Rumpf (1888–1949) im Spannungsfeld der deutsch-japanischen Kulturbeziehungen* (1989). Weinheim: VCH Acta Humaniora.
- FRIESE, Eberhard (1989): Das Japaninstitut. In: *Du verstehst unsere Herzen gut*, S. 73–88.
- GLASER, Curt (1926): Peter Jessen †. In: *Berliner Museen*, 47, S. 541–556.
- GLASER, Curt (1930): *Japanisches Theater*. Mit Beiträgen von F. Rumpf, F. Perzyski, Sano Kazuhiko. Berlin: Würfel Verlag (Nihon Bunka [1]).
- HEARN, Lafcadio (1905): *Kokoro*. Frankfurt a.M.: Rütten & Loenig.
- HEARN, Lafcadio (1906): *Lotos*. Frankfurt a.M.: Rütten & Loenig.
- HEINE, Wilhelm (1864): *Eine Weltreise um die nördliche Hemisphäre in Verbindung mit der Ostasiatischen Expedition in den Jahren 1860 und 1861*. Leipzig: Brockhaus.
- Japan und Europa 1543–1929; eine Ausstellung der 43. Berliner Festwochen* (1993). Hg. von Doris Croissant und Lothar Ledderose. Berlin: Argon.
- JESSEN, Peter (1921): *Japan, Korea, China*. Reisestudien eines Kunstfreundes. Leipzig: E. A. Seemann.
- KAHNS, Hans (1936): Georg Eberhard Rumpf. Ein deutscher Pionier der Naturwissenschaften in holländischen Diensten. In: *Ostasiatische Rundschau*, 17, S. 79f.
- KONDO, Eiko (1980): *Japanische Gespenster. Holzschnitte, Alben und Handzeichnungen des 18. und 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Tikotin*. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst.
- KRAFT, Eva (1982): *Japanische Handschriften und traditionelle Drucke aus der Zeit vor 1868 im Besitz der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin*. Beschrieben von Eva Kraft. (Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland. 12,1.). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- KRAFT, Eva (Bearb.) (1985): *Andreas Cleyer: Tagebuch des Kontors zu Nagasaki auf der Insel Deshima, 20. Okt. 1682–5. Nov. 1683* (Bonner Zeitschrift für Japanologie, Bd. 6.). Bonn.
- KÜMMEL, Otto (1925): Das Bildnis des Kaisers Saga in den Berliner Museen. In: *Ostasiatische Zeitschrift*, NF 2, S. 70f.
- KÜMMEL, Otto (1927/28): Ernst Grosse. In: *Ostasiatische Zeitschrift*, NF 5, S. 93–107.
- KÜMMEL, Otto (1929): Wilhelm von Bode. In: *Ostasiatische Zeitschrift*, NF 15, S. 43–45.
- LEDDEROSE, Lothar (1998): *Orchideen und Felsen. Chinesische Bilder im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin*. Berlin: Staatliche Museen.

- ORLIK, Emil (1920): *95 Köpfe*. Berlin: Verlag Neue Kunsthandlung. (Neu herausgegeben von Eberhard Friese und Kuwabara Setsuko. Berlin: Gebrüder Mann 1998.)
- ORLIK, Emil (1926): *Neue 95 Köpfe*. Berlin: Cassirer. (Neu herausgegeben von Eberhard Friese und Kuwabara Setsuko. Berlin: Gebrüder Mann 1998.)
- ORLIK, Emil (1996): *Aus Japan*. Facsimile edition. (Hg. v. Eberhard Friese und Kuwabara Setsuko.) Tōkyō: Yushodo.
- OZAKI, Masato (1993): Von der Venus der Erde zur Venus der Großstadt. In: *Japan und Europa 1543–1929*, S. 204–214.
- REIN, Johann Justus (1881/86): *Japan nach Reisen und Studien im Auftrag der Kgl. Preussischen Regierung dargestellt*. 2 Bde., Leipzig: Engelmann.
- RUMPF, Fritz (1924): *Meister des japanischen Farbenholzschnitts. Neues über ihr Leben und ihre Werke*. Berlin, Leipzig: Walter de Gruyter.
- SCHMIDT, Steffi (1971): *Katalog der chinesischen und japanischen Holzschnitte im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin*. Berlin: Hessling.
- Sonder-Ausstellung Japanische Farbendrucke*. Ausstellungskatalog Königliche Museen Berlin, Kunstgewerbemuseum, 19. März bis 16. April 1905 (1905). Berlin.
- TIKOTIN, Felix (1924): *Einige Aktivitäten der Kunsthandlung Tikotin, Berlin, 1929–1931*. Berlin: Verlag Walter de Gruyter.
- TIKOTIN, Felix (1989): Erinnerungen eines Sammlers. In: *Du verstehst unsere Herzen gut*, S. 118–122.
- WALRAVENS, Hartmut (1984): Bibliographien zur Ostasiatischen Kunstgeschichte in Deutschland. 3: Otto Kummel. Berlin: Bell.
- WALRAVENS, Hartmut (1987): Otto Kummel. Streiflichter auf Leben und Wirken eines Berliner Museumsdirektors. In: *Jahrbuch der Stiftung Preussischer Kulturbesitz*, 24, S. 137–149.
- WALRAVENS, Hartmut (1989): Curt Glaser (1879–1943). Zum Leben und Werk eines Berliner Museumsdirektors. In: *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, 26, S. 99–121.
- WALRAVENS, Hartmut (1990a): Deutsche Ostasienwissenschaftler und Exil (1933–1945). In: *Bibliographie und Berichte. Festschrift für Werner Schochow*. München: Saur, S. 231–266.
- WALRAVENS, Hartmut (1990b): In memoriam Steffi Schmidt (1922–1990). In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens/Hamburg (OAG)*, 147/148, S. 5–8.
- WINAU, Rolf (1970): *Christian Mentzel und die Academia naturae curiosorum*. (Diss. Med. Univ. Mainz). Mainz: Mikrokopie.
- DE WIT, Hendrik Cornelis Dirk (Hg.) (1959): *Rumphius memorial volume*. Baarn: Hollandia.