

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 Veratzstücke visualisierten, hatten die Reisemaler theoretisch die Möglichkeit Japan und seine Bevölkerung ganz konkret in den Bildwerken darzustellen. Dabei zeigt sich 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

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.

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.

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

3 Schmidhofer, Claudia 2010, S. 299.

4 Guth, Christine M. E. 2004, S. 51.

5 Vgl. Bredekamp, Horst 2010.

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 Japonismusforschung 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 Tafel-service 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 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 Volks-

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

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

8 Berger, Klaus 1980, S. 10.

sagen 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 Kunstschaaffende 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:

„[...] 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.

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.

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.

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

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.

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 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, wel-

ches 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

14 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

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.

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

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.

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

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: 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

22 Berger, Klaus 1980.

23 Evett, Elisa 1982.

24 Hinz, Petra 1982.

25 Ausst.-Kat. Wien 1990.