



Adolph Menzel, *Japanischer Maler (In der japanischen Ausstellung)*, Gouache auf Papier, 18 × 14 cm, bezeichnet oben auf zwei Lampions: Menzel 1885, Sammlung Heinrich Merz, Pal (Fürstentum Andorra) [Sammlung Heinrich Merz, Pal (Fürstentum Andorra), Foto: Riemann-Reyher 1996: 323, Kat. 183]

In: Elegante Zusammenkunft im Gelehrten Garten. Studien zur Ostasiatischen Kunst zu Ehren von Jeong-hee Lee-Kalisch / *Elegant Gathering in a Scholar's Garden. Studies in East Asian Art in Honor of Jeong-hee Lee-Kalisch*, hrsg. v. Annegret Bergmann, Shao-Lan Hertel, Juliane Noth u.a., Weimar: VDG 2015, pp. 210-217.

Menzel meets Meiji: Die „Japanische Ausstellung“ von 1885 im Werk von Adolph Menzel

Joachim Rees

Im Ausstellungspark gibt es heute freudige Aufregung. Die Frau des Luxusfigurenfabrikanten Seichichi hat nach vieljähriger kinderloser Ehe heute früh einem gesunden Mädchen das Leben gegeben. Die Mutter heißt: Tajawa Seichichi (sprich: Tagank Sitschitschi). Interessant ist, daß die beiden Priester während der kritischen Stunde im Tempel für das Wohl der Mutter und des Kindes Gebete lispelten. Es bedarf nun dreier Tage, dann werden die Priester den Namen für die kleine Weltbürgerin bestimmt haben.¹

Seit Eröffnung der *Japanischen Ausstellung* am ersten Juniwochenende des Jahres 1885 gehörten Meldungen und Reportagen über diese Veranstaltung zu den wiederkehrenden Berichtspunkten im Lokalteil der Berliner Presse. Die zitierte Nachricht des *Berliner Tageblatts* vom 16. Juli 1885 verdient dabei besonderes Interesse, wirft sie doch gleichsam einen Blick hinter die Kulissen und berichtet über ein Ereignis, das der abgeklärte Medienjargon späterer Zeiten als *human interest story* klassifizieren wird: Die Meldung über die Geburt des Mädchens im „Ausstellungspark“ beleuchtet unvermittelt einen Aspekt, der in unserer historischen Beschäftigung mit den weltumspannenden Ausstellungsinitiativen des späten 19. Jahrhunderts und ihren kunst- und kulturgeschichtlichen Implikationen stets enthalten ist, doch selten in den Vordergrund rückt. In den Jahrzehnten der zweiten Jahrhunderthälfte wurden nicht nur Informationen, Güter und Gegenstände in einer stetig steigenden Anzahl in den Weltverkehr eingespeist. Auch die Lebenswege ganzer Familien nahmen nun transkontinentale Dimensionen an, die noch eine Generation zuvor jedwede Vorstellungskraft gesprengt hätten. Dieser Wandel erschließt sich am besten, wenn wir ihn nicht aus der Perspektive jener männlichen Protagonisten beleuchten, die im weiteren Verlauf der hier entfalteten ost-westlichen Begegnungsgeschichte beinahe unvermeidlich die Hauptrollen einnehmen werden. Dazu zählen ein geschäftstüchtiger Wiener Caféhausbesitzer, ein Hamburger Kaufmann und Kunsthändler, der sein Angebot beizeiten auf japanische Kunst ausgedehnt hat und, *last but not least*, Adolph Menzel. Dieser erlebte seit seiner Übersiedlung nach Berlin im Jahre 1830 die Verwandlung der preußischen Hauptstadt in die rasant wachsende Metropole des Deutschen Reiches aus nächster Nähe mit und konnte am 8. Dezember des Jahres 1885 seinen von öffentlichen Ehrungen überhäuftem 70. Geburtstag begehen.

Bedenken wir also für einen Moment die globalgeschichtlichen Koordinaten, die sich aus dem Geburtstag und -ort der „kleinen Weltbürgerin“ gewinnen lassen. Die Geburt des japanischen Mädchens im Sommer 1885 auf einem von Eisenbahngleisen, Spreebogen und Kasernen eingefassten Gelände im Berliner Stadtteil Moabit illustriert in biografischer Anschaulichkeit die grundlegende Verwandlung der Welt, die Jürgen Osterhammel mit Blick auf das 19. Jahrhundert in einem beeindruckenden Epochenpanorama nachgezeichnet hat.² Berlin war indessen schon ein Ziel für japanische Reisende gewesen, bevor es 1871 Hauptstadt des Deutschen Reiches wurde und bevor in Japan die 1868 abgeschlossene machtpolitische Restituierung des Kaisertums das Inselreich für eine nachhaltige Intensivierung seiner Außenbeziehungen geöffnet hat: Im Sommer 1862 weilte eine 38-köpfige, durchgehend männliche diplomatische Mission des Tokugawa-Shogunats in Berlin, um, wie zuvor schon in London, Paris und Den Haag und nachfolgend in Sankt-Petersburg, bei den Regierungen europäischer Staaten handelspolitische Verbesserungen zu erwirken. Das dicht gedrängte Programm ließ kaum Zeit für private Kontakte, doch immerhin erhielt Jacob Grimm bei dieser Gelegenheit Besuch von zwei japanischen Gelehrten; der Austausch von Gastgeschenken half dabei über die schleppende, nur in Niederländisch zu bewältigende sprachliche Verständigung hinweg.³ Nach einer viel beachteten Präsenz auf der Pariser *Exposition Universelle* von 1867 stellte die Wiener Weltausstellung des Jahres 1873 die „eigentliche Premiere“ für die Außendarstellung des kaiserlichen Japan in der Ära der Meiji-Restauration dar.⁴ Für den Transport der Exponate und der über 80-köpfigen Delegation aus Diplomaten, Ingenieuren, Kunsthandwerkern und Gehilfen bedurfte es zweier Dampfschiffe; Frauen und Kinder hatten indessen in dieser regierungsamtlichen Mission keinen Platz. Es sagt mithin einiges über eine rasant fortschreitende Mobilisierung breiter Bevölkerungsschichten aus, wenn für privat organisierte Ausstellungstourneen wie die des Jahres 1885 in Japan ganze Familien von Kunsthandwerkern angeworben werden konnten. Nicht weniger als 150 Personen bezogen im „Japanischen Dorf“ Quartier. Nur selten werden in den zeitgenössischen Berichten über diese Tourneegemeinschaften Individuen erkennbar, wie etwa im Falle der Familie des „Luxusfigurenfabrikanten Seichichi“, die auf der Berliner Etappe der Europareise den offenbar lange erhofften Zuwachs erhielt. So kann nur darüber spekuliert werden, was das Ehepaar bewogen haben mag, gemeinsam die Geschäftsreise in den Westen anzutreten; fraglos gehörten die Eheleute zu jenen besonders aktiven Mitgliedern der „Generation Meiji“, die den politischen Wandel in ihrem Heimatland beherrscht zur eigenen Horizontenerweiterung genutzt haben. Es ist nun buchstäblich naheliegend, jene kleinformatige Gouache, die im Rahmen dieser Darlegungen als ideelles Geburtstagsgeschenk überreicht werden soll, mit Menzels Besuch der Moabiter Ausstellung zu verknüpfen (Abb.). Von der Sigismundstraße 3, seinem Wohn- und Atelierhaus im Tiergartenviertel, wäre das Ausstellungsgelände am Lehrter Bahnhof für den Künstler im Zuge eines ausgedehnten Spaziergangs zu erreichen gewesen. Doch selten lässt sich das „Lokale“ und das „Globale“ auf so direktem Wege zusammenführen. Dürften bis zum Ende der Berliner Laufzeit der Ausstellung mehrere 100.000 Menschen das „Japanische Dorf“ besucht haben,⁵ so werden wir Menzel in dieser Menge vermutlich vergeblich suchen. Dabei war der Künstler für die Anziehungskraft ambiti-

onierter Ausstellungen durchaus empfänglich. Die Pariser Weltausstellung von 1867 hat Menzel, in den Worten des ihn begleitenden Freundes und Künstlerkollegen Paul Meyerheim, „bis zur äußersten Erschlaffung durchstreift“, wobei letzterer stets Gefahr lief, den Kleinwüchsigen in der Menge aus den Augen zu verlieren. Nicht die technischen Errungenschaften oder künstlerischen Exponate zogen Menzels zeichnerische Aufmerksamkeit auf sich, sondern die Teilnehmer aus fernen Ländern, mochte es sich dabei, wiederum Meyerheim folgend, um die „Mohrenkellner im amerikanischen Restaurant“ oder um „Siamesen an einer Palmengruppe“ handeln.⁶ Und auch der Weltausstellung in Wien hat der nicht eben reisefreudige Künstler einen Besuch abgestattet. Es gibt gute Gründe für die Vermutung, dass sich Menzels Impression von der *Japanischen Ausstellung* gleichfalls einer ausgedehnten Reise und nicht einer lokalen Erkundung verdankt.

Die Vorgeschichte des „Japanischen Dorfes“ an der Spree beginnt an der Donau. Auf ein internationales Publikum spekulierend, hatte Mathias Bauer rechtzeitig zur Weltausstellung von 1873 in Wien ein Caféhaus eröffnet, dem in den folgenden Jahren Dependancen in Frankfurt am Main und Berlin folgten. Das im Oktober 1877 im Eckhaus Friedrichstraße/Unter den Linden 26 eröffnete „Café Bauer“ entwickelte sich rasch zu einem beliebten Treffpunkt für in- und ausländische Gäste.⁷ Auch Studienreisende aus Japan, die in den 1880er Jahren in wachsender Anzahl in Berlin eintrafen, kehrten häufig in dem Lokal an Berlins Prachtboulevard ein.⁸ Menzel scheint das Kaffeehaus so häufig besucht zu haben, dass alsbald das Motiv des die Gäste skizzierenden Künstlers zu einem festen Bestandteil der Café Bauer-Ikonografie wurde.⁹ Als umtriebiger Unternehmer und Hausherr einer internationalen Kontaktbörse wird Bauer beherzt zugegriffen haben, als sich ihm die Möglichkeit eröffnete, die Tournee des „Japanischen Dorfes“ auf ihrem kontinentaleuropäischen Teilstück zu betreuen. Den spärlichen Berichten über die Formationsphase der Unternehmung lässt sich entnehmen, dass in Japan ein niederländischer Unternehmer namens Tarnacker die Anwerbung des Personals übernommen hatte und womöglich London als erste Anlaufstation ausgewählt worden war.¹⁰ Gesichert ist jedenfalls, dass Bauer auf eigene Rechnung die Bewirtschaftung des „Japanischen Dorfes“ am Berliner Standort und in München übernommen hat, wo die Ausstellung am 28. August 1885 im Glaspalast ihr neues Quartier bezog, um dann gegen Jahresende nach Paris weiterzureisen.¹¹ Die Veranstalter vertrauten dabei ganz auf ein – modern gesprochen – performatives Konzept: Es wurden nicht nur kunstgewerbliche Produkte zum Kauf angeboten, sondern auch ihre Herstellungsweisen sollten, wo immer möglich, in einer der Herkunft der Handwerker nachempfundenen Umgebung vorgeführt werden. In einem ausführlichen Ausstellungsbericht der Leipziger *Illustrierten Zeitung* lesen wir:

Ein japanisches Dorf mit Häusern, Straßen, Kaufläden, Tempel, Theater, Werkstätten, Theebuden und einigen hundert fleißiger Menschen ist wie durch Zauberhände aus den fernsten Grenzen Asiens hierhergeführt worden. Vor unsern Augen arbeiten und schaffen Schuhmacher, Schneider, Tischler, Böttcher, Sticker, Schirm- und Lampionsfabrikanten, Graveure, Ciseleure, Töpfer, Maler, Tapezierer, Holz- und Elfenbeinschnitzer, Arbeiter für Fantasieartikel.¹²

Hinzugefügt wird allerdings auch, dass anspruchsvolle Metallverarbeitungen, wohl auch als Schutz vor unliebsamer Konkurrenz, nicht vorgeführt würden – parallel zur Berliner und Münchener Ausstellung waren zahlreiche japanische Anbieter hochwertiger Edelmetallprodukte auf einer Nürnberger Fachmesse vertreten.¹³

Wie für tausende andere Besucher wird die Vorführung künstlerischer Praktiken und handwerklicher Fertigkeiten auch für Menzel von besonderem Interesse gewesen sein.¹⁴ Kunstwerke aus Japan waren ihm hingegen schon sehr viel länger vertraut: In der frühen Phase seiner künstlerischen Laufbahn war die Begegnung mit Objekten japanischer Provenienz noch ganz von der Wiederentdeckung der höfischen Ostasienmode des 18. Jahrhunderts überlagert.¹⁵ Für Menzel, den nachgeborenen Bildchronisten des friderizianischen Preußen, gilt, was Claudia Delank allgemein über die kunsthistorischen Voraussetzungen der europäischen Japonismen des späten 19. Jahrhunderts festgestellt hat: Diese wurden wesentlich vom historistischen Revival des Rokoko befördert, bevor die grafischen Gattungen, und hier vor allem der Farbholzschnitt, im weiteren Verlauf zu den wichtigsten Leitmedien der bildkünstlerischen Japan-Rezeption wurden.¹⁶ Zu Beginn der 1880er Jahre finden wir das Œuvre des Berliner Malers und Kunstwerke aus Ostasien in engster Nachbarschaft, als der Kunsthändler Hermann Pächter sich nicht nur das Exklusivrecht an Menzels Arbeiten zu sichern wusste, sondern sein Angebot auch gezielt auf Ostasiatika ausdehnte. Binnen weniger Jahre etablierte Pächter die von ihm übernommene Wagnersche Kunsthandlung in der Dessauer Straße als eine der ersten Adressen für historische und zeitgenössische Kunst aus China und Japan in der Reichshauptstadt, wobei ihm seine guten Beziehungen zu dem führenden europäischen Experten auf diesem Gebiet, Siegfried Bing in Paris, zustattenkamen.¹⁷ Wir dürfen vermuten, dass Künstler und Galerist bisweilen gestalterische und technische Aspekte japanischer Malerei und Grafik, vielleicht sogar in ihrem Verhältnis zu Menzels eigenem Schaffen, erörtert haben. Paul Meyerheim deutet an, dass die Meinung, Menzels Malerei sei „die eines Chinesen oder Japaners“ in Berliner Kunstkreisen häufig zu hören gewesen sei – und zwar als Ausdruck des Befremdens gegenüber gewissen „Eigenwilligkeiten“ im Alterswerk des Künstlers.¹⁸

Die Gouache-Arbeit enthält einige Anhaltspunkte für Menzels kleinformatige Kompositionsexperimente, die von zeitgenössischen Betrachtern durchaus als Anleihen an ostasiatischen Bildkulturen empfunden werden konnten. Schon die Wahl der Deckfarben, die sowohl opake wie lasierende Farbaufträge zulassen, ist hier symptomatisch: Menzel hegte im Unterschied zu gefirnissten Ölgemälden zeitlebens eine Vorliebe für die matten, nuancenreichen Oberflächenwirkungen der Gouache. Hier setzt er die Deckfarben virtuos ein, um uns im wörtlichen und übertragenen Sinne in eine Papierwelt einzuführen: Auf der Größe eines gewöhnlichen Schreibblattes finden wir nicht nur eine Fülle von Papiererzeugnissen versammelt – von kunstvoll gearbeiteten Fächern, Stellschirmen und Lampions bis zur schlichten Bonbontüte –, sondern die atmosphärische Wirkung der Szene gleicht einer vielfachen Staffe- lung von Farbträgern, deren Transparenzgrad zum lichterfüllten Hintergrund stetig zunimmt, ohne dass dadurch Raumtiefe evoziert würde. Malerisch bearbeitete Sei-

den- und Reispapiere fungieren materialikonologisch als Ankerpunkte, wo Menzels Duktus nahezu ununterscheidbar in der Pinselarbeit der ostasiatischen Künstler aufgeht: Signatur und Datierung hat der Maler auf zwei Lampions angebracht, wobei Schrift und Ziffern den Faltungen des buntfarbigen Papiers folgen. Menzel, gelernter Steindrucker und Gebrauchsgrafiker, hatte keinerlei Berührungspunkte gegenüber gewerblicher Illustrationspraxis und so weist auch seine Gouache einige motivische Parallelen mit einer Xylografie auf, die den erwähnten Ausstellungsbericht der *Illustrierten Zeitung* ergänzt.¹⁹ Doch bedeutsamer sind die Abweichungen: Bleiben Besucher und Kunsthandwerker in der Pressegrafik deutlich auf Distanz, so führt Menzel an prominenter Stelle eine Konversationsszene ein, in der eine japanische Frau und eine mit Erwerbungen reich beladene Besucherin die Hauptrollen einnehmen. Der Maler kann sich darauf beschränken, die gestisch-mimischen Merkmale eines angeregten Gesprächs zu zeigen, ohne uns darüber aufklären zu müssen, worüber die Personen kommunizieren und in welcher Sprache sie dies tun. In diesem Wechselspiel sprechender Blicke und lächelnder Gesichter heben sich für einen Moment die Rollenzuweisungen zwischen den Geschlechtern, Kultur- und Sprachbarrieren zwischen Schaulustigen und kunsthandwerklichen Schaustellern auf. Die Gleichzeitigkeit des Disparaten, die in Menzels malerischem Œuvre schon alle geläufigen Kompositionsschemata aufgesprengt hatte, macht sich in diesem Kleinformat allenfalls in sedierter Form bemerkbar. In zwei Absorptionsfiguren kommen die flüchtigen Bewegungen und das Lautmalerische des Ausstellungsbetriebes zur Ruhe: Ein unter den Blicken des Publikums konzentriert den Pinsel führender Maler oder Kalligraf – unschwer als jugendliches Alter Ego des Künstlers zu deuten – bildet den einen Ruhepunkt, der andere wird von dem Mädchen im Vordergrund verkörpert, das sich versonnen dem wohlschmeckenden Inhalt einer Papiertüte zuwendet. „Die Kindesnatur ist auf dem weiten Erdenrund überall dieselbe“, bemerkte der Korrespondent der *Illustrierten Zeitung* mit Blick auf das reichhaltige Angebot von Spielwaren in der *Japanischen Ausstellung*.²⁰ Menzel mag das Mädchen mit Bedacht in der vordersten Bildebene platziert haben, um zu illustrieren, dass nun schon Kinder das weite Erdenrund bereisen und damit an einer Erfahrung partizipieren, die in den Jugendtagen des Künstlers noch das Vorrecht wagemutiger Männer gewesen war.

Im Kontrast zum transkontinentalen Itinerar der japanischen Kunsthandwerker beruht Menzels Ausstellungsimpression lediglich auf einer regionalen Ortsveränderung. Zu den wenigen Reisen, die sich der alternde Künstler noch gestattete, gehörten Fahrten nach Süddeutschland und in die Alpenregionen mit München als einem häufig aufgesuchten Standquartier – so auch im Sommer 1885.²¹ In der bayrischen Hauptstadt pflegte Menzel im Hotel Leinfelder Quartier zu nehmen, nur wenige Schritte von jenem Areal entfernt, auf dem 1854 der Glaspalast errichtet worden war.²² Mit großer Wahrscheinlichkeit ist die kleinformatige Gouache während dieses Aufenthalts in München entstanden.²³ Die hier in Szene gesetzte ost-westliche Begegnung wurde damit wesentlich von einem regionalen Nord-Süd-Dialog vorbereitet, zeigte sich doch gerade der alte Menzel im hohen Maße empfänglich für die Farben- und Formfülle des süddeutschen Barock und Rokoko. Fast will es scheinen,

als habe sich der Künstler den Ausstellungsbesuch aufgespart, bis die japanischen Kunsthandwerkerfamilien und ihre Erzeugnisse in einer ästhetisch stimmigen und stimulierenden Umgebung eingetroffen sind – Menzel fand sie eher in München als in Moabit. Und so mischen sich in das Bild fraglos auch Erinnerungen an die erst in reifen Jahren unternommenen Welterkundungen des Künstlers, etwa die Reisen nach Paris, die stets auch künstlerische Horizonterweiterungen ermöglicht hatten. Nun, wenige Monate vor seinem 70. Geburtstag, legt der Maler noch einmal ein virtuoseres Zeugnis von seiner ungebrochenen Neugierde auf eine zusammenrückende Welt ab. Und so scheint es kein Zufall zu sein, dass Menzel, der nun immer öfter als „Altmeister“ titulierte wurde, die jüngste Protagonistin im Ausstellungsbetrieb mit einem feinen Gespür für die Bedeutsamkeit des Unscheinbaren hervorgehoben hat. Mit dem Motiv des Mädchens, das im stillen Genuss alles um sich herum vergisst, hat der Maler an der Schwelle seines Bildes ein Emblem der Unbekümmertheit eingefügt, das auch der geschäftstüchtigen Erwachsenenwelt mit ihrer globalen Umtrieblichkeit für einen Augenblick die Anmutung unbeschwerter Leichtigkeit verleiht.

- 1 *Berliner Tageblatt und Handelszeitung*, Nr. 353, 16. Juli 1885. Der in dem Bericht in Kurzform erwähnte „Universum Landes-Ausstellungs-Park“ (ULAP) im Ortsteil Moabit diente Berlin von 1879 bis 1925 als zentrales Ausstellungs- und Messegelände.
- 2 Jürgen Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: Ch. Beck, 2009.
- 3 Dieter Hennig: „Die Japanesen in Berlin“, *Jahrbuch der Brüder-Grimm-Gesellschaft*, 1, 1991, 125–149. Die Delegation weilte vom 17. Juli bis 6. August 1862 in Berlin und war im „Hôtel de Brandebourg“ am Gendarmenmarkt untergebracht.
- 4 Im Überblick Bodo Baumunk: „Japan auf den Weltausstellungen 1862–1933“, *Berliner Festspiele*, Hg.: *Japan und Europa 1543–1929: Zur Ausstellung der 43. Berliner Festwochen im Martin-Gropius-Bau Berlin, Essays*. Berlin: Argon, 1993, 44–49; Zitat 45.
- 5 Das *Berliner Tageblatt* meldet am 7. Juli 1885 (Nr. 334) bereits 200.000 Ausstellungsbesucher. Am 3. Juli hatten die Organisatoren aufgrund vielfacher Forderungen für den Sonntagvormittag einen auf 25 Pfennig halbierten Eintritt erlassen, um „dem Gros der minder gut situierten Bevölkerung“ den Besuch der Ausstellung zu ermöglichen.
- 6 Paul Meyerheim: „Adolph Menzel: Erinnerungen“ (1906), Gisold Lammel, Hg.: *Exzellenz lassen bitten: Erinnerungen an Adolph Menzel*. Leipzig: Reclam, 1992, 157–235; Zitate 202, 204.
- 7 Eine Hauptattraktion des Cafés war das breite Angebot nationaler und internationaler Presseerzeugnisse. Das Auslagenverzeichnis für das Jahr 1889 listet nicht weniger als 343 Periodika auf, darunter als einzige Zeitung aus dem ostasiatischen Raum die *Tokyo Nichi Nichi Shimbun*, vgl. Renate Petras: *Das Café Bauer in Berlin*. Berlin: Verlag für Bauwesen, 1994: 53.
- 8 So war Mori Ogai während seines Aufenthalts in Berlin vom April bis Juni 1887 häufig Gast im Café Bauer, vgl. Evelyn Einholz: „Ein Japaner in Berlin: Auf den Spuren des Schriftstellers Mori Ogai im Berlin der Kaiserzeit“, *Der Bär von Berlin*, 44, 1995, 103–122.
- 9 Vgl. hierzu das nur noch in einem Nachstich überlieferte Gemälde von August Blunck von 1889, das Menzel als Beobachter des internationalen Publikums im Café Bauer zeigt, vgl. die Illustration in Petras 1994: 60.
- 10 Vgl. Andrea Hirner: „Die erste Japanausstellung in München“, dies.: *Japanisches Bayern: Historische Kontakte*. München: Iudicium Verlag, 2003, 70–83: 71. Ein möglicher Auftakt der Ausstellungstournee in England wird von einer Notiz in der Zeitschrift *Gartenlaube* zu Beginn des Jahres 1885 bekräftigt, in der mitgeteilt wird, dass in London nun „ein kleines japanisches Dorf“ zu sehen sei,

„in welchem unter den Augen des Publikums echte Japanesen die ihrem Lande eigenthümlichen Handwerkerarbeiten verrichten. Der Unternehmer will seine originelle Truppe auch in anderen europäischen Städten auftreten lassen, und so wird vielleicht bald auf kurze Zeit hier und dort auch in Deutschland ein japanisches Dorf zu sehen sein.“ Siehe „Ein japanisches Dorf in Europa“, *Die Gartenlaube*, Heft 12, 1885, 198–205: 204.

- 11 Hirner 2003: 71, 77.
- 12 Gustav Schubert: „Die japanische Ausstellung in Berlin“, *Leipziger Illustrirte Zeitung*, Nr. 2193, 18. Juli 1885, 60.
- 13 Zur Präsenz historischer und zeitgenössischer Exponate aus Japan auf der vom 15. Juni bis 30. September 1885 unter der Schirmherrschaft Ludwigs II. von Bayern abgehaltenen Ausstellung vgl. die Artikelserie von Sybille Girmond: „Die Rezeption Japans: Die ‚Internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legierungen‘ in Nürnberg 1885: Teil I Metallarbeiten“, *Ostasiatische Zeitschrift*, Neue Serie, Nr. 4, 2002, 16–33; „Teil II,1 Emailarbeiten“, *Ostasiatische Zeitschrift*, Neue Serie, Nr. 5/6, 2003, 19–29; „Teil II,2 Emailarbeiten“, *Ostasiatische Zeitschrift*, Neue Serie, Nr. 6, 2003, 32–48.
- 14 Die Vorführung der einzelnen Gewerke begründete den eigentlichen Schauwert der Ausstellung. Dies geht u. a. aus der von Bauer Anfang Juli veröffentlichten „Eintheilung der Arbeits- und Erholungszeiten“ hervor, die dem Publikum mitteilte, dass zu den Tageszeiten mit dem höchsten Besucheraufkommen „sämmliche Künstler und Gewerbetreibende in Thätigkeit sind“, vgl. *Berliner Tageblatt*, Nr. 331, Sonnabend, 4. Juli 1885.
- 15 In Menzels Œuvre begegnen uns ostasiatische Motive zuerst im Gewand einer künstlerischen Anverwandlung des friderizianischen Rokoko, so etwa in dem kleinformatigen Gemälde von 1851 *Im Boudoir* (Verbleib unbekannt). Die Gouache *Chinesinnen und Goldfasanen* von 1868 aus dem sog. *Kinderalbum* (Berlin, Alte Nationalgalerie) entstand wohl schon unter dem Eindruck der Pariser Weltausstellung von 1867. Zu den genannten Werken siehe Hugo von Tschudi: *Adolph Menzel: Abbildungen seiner Gemälde und Studien: Auf Grund der von der Königlichen Nationalgalerie veranstalteten Ausstellung*. München: Bruckmann, 1906: Kat. 76, 363.
- 16 Claudia Delank: *Das imaginäre Japan in der Kunst: „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus*. München: Iudicium Verlag, 1996: 58–64: 61ff.
- 17 Zum Nebeneinander von japanischen Drucken und Menzels Arbeiten in Pächters Galerie, vgl. Julius Meyer-Graefe: *Kunst-Schreiberei, Essays und Kunstkritik*, hg. von Henry Schumann. Leipzig, Weimar: Kiepenheuer, 1987: 230. Siehe auch Marie Ursula Riemann-Reyher: „Japanischer Maler: (In der Japanischen Ausstellung)“, Claude Keisch/dies., Hg.: *Adolph Menzel 1815–1905: Das Labyrinth der Wirklichkeit*. Berlin: Nationalgalerie und Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Köln: Dumont, 1996, 323–325: 324.
- 18 „Und wieviel Unsinniges ist da nicht alles gesagt und geschrieben worden! Der eine nennt ihn [Menzel] nur einen Gelehrten, ein anderer meint, daß seine Kunst die eines Chinesen oder Japaners sei; ja man sprach ihm sogar die Kunst des Zeichnens und gänzlich den Sinn für Kolorit ab.“, Meyerheim 1992: 235.
- 19 Carl Koch, *In der japanischen Ausstellung*, Holzstich in der *Leipziger Illustrirten Zeitung*, 18. Juli 1885, vgl. Riemann-Reyher 1996: 324 mit Abb.
- 20 Schubert 1885: 60.
- 21 Die Sommerreise des Jahres 1885 führte Menzel noch bis in die Schweiz, vgl. Riemann-Reyher 1996: 324.
- 22 Vgl. Hermann Roth: „Münchener Menzel-Erinnerungen“ (1905), Lammel 1992: 258–264: 258.
- 23 Bekräftigt wird diese These durch ein motivisch verwandtes Blatt, das Menzel 1887, wohl als Pendant zu unserer Gouache, vollendet hat. In der Arbeit *Japanische Näberin – In der japanischen Bude* (Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt) verweist ein im Hintergrund erkennbarer Besucher in bayerischer Tracht mit Gamsbart-Hut auf die Münchener Etappe der Ausstellungstournee, vgl. zu diesem Blatt Jens Christian Jensen/Jürgen Schultze, Hg.: *Adolph Menzel: Realist – Historist – Maler des Hofes. Gemälde, Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt und aus der Kunsthalle Bremen, ergänzt durch die Bestände der Kunsthalle zu Kiel und des Museums für Kunst und Kulturgeschichte in Lübeck*. Schweinfurt: Weppert KG, 1981: 77, Kat. 48 mit Farbt. VI.

Elegante Zusammenkunft im Gelehrtengarten

Studien zur Ostasiatischen Kunst zu Ehren von Jeong-hee Lee-Kalisch

Elegant Gathering in a Scholar's Garden

Studies in East Asian Art in Honor of Jeong-hee Lee-Kalisch

Herausgegeben von
Edited by

Annegret Bergmann
Shao-Lan Hertel
Juliane Noth
Antje Papist-Matsuo
Wibke Schrape

VDG

Gedruckt mit Unterstützung durch die Deutsche Gesellschaft für Ostasiatische Kunst e.V.
und durch Frauenfördermittel des Fachbereichs Geschichts- und Kulturwissenschaften der
Freien Universität Berlin



© Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2015

Besuchen Sie uns im Internet unter
→ www.vdg-weimar.de

VDG Weimar startete 2000 den täglichen Informationsdienst für Kunsthistoriker
→ www.portalkunstgeschichte.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form
(Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elek-
tronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zum Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt
und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und
Autor keine Haftung übernehmen. Verlag und Herausgeber haben sich nach besten Kräften
bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den
Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Gestaltung & Satz: Monika Aichinger, Weimar
Umschlaggestaltung: hesign, 2015
Druck: Schätzl Druck & Medien GmbH & Co. KG, Donauwörth

ISBN 978-3-89739-850-4

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

Inhalt

Vorwort	9
Introduction	12
Ceramic Sandals from Bokcheon-dong Tomb No. 53 <i>Youngsook Pak</i>	15
A Note on the Rubbings of Inscriptions on Stone Steles Predating Unified Silla (668–935) in Relation to the Inscription of the <i>Shaka Triad</i> at Hōryūji <i>Yoshiaki Shimizu</i>	18
Vom Wesen zweier Minister: Han Huangs Gemälde <i>Fünf Ochsen</i> und die neu entdeckten Wandmalereien im Grab seines Vaters Han Xiu <i>Li Song</i>	24
Traces of a Goddess: Deciphering the Remains of Buddhist Art in Xinjiang <i>Lilla Russell-Smith</i>	30
Tathāgata Buddha Vairocana in the Rinchen Zangpo Tradition at Mentsün Lhakhang, Mustang, Nepal <i>Susanne von der Heide</i>	37
Die Querrolle <i>Auf den Fluss zum Qingming-Fest</i> und ihre Bedeutung jenseits des Bildes <i>Yu Hui</i>	42
Betrachtungen zu <i>Anwesen in den Bergen</i> aus der Sammlung Berenson <i>Ding Ning</i>	48
Mirror of the Buddha: An Early Tibetan Portrait <i>Christian Luczanits</i>	56
The <i>Water-Moon Avalokiteśvara</i> at Kagami Jinja, Karatsu <i>Chung Wootbak</i>	63
Von West nach Ost, von Ost nach West: Bodhidharma überquert den Yangzi mit nur einem Schuh? Ein Bild aus den Kunstschatzen des Erinji Tempels <i>Fabian Alexander Kommoß</i>	69

Interpikturalität und Fremdenerfahrung: Die assoziative Bildsprache eines <i>nanban byōbu</i> von Kano Naizen (1570–1616) <i>Nora Usanov-Geißler</i>	74
The Higashiyama Great Buddha <i>Yukio Lippit</i>	81
Lücken und Kontingenzen der Kunstgeschichte: Detail einer ming-zeitlichen Abreibung der <i>Steintrommelinschriften</i> <i>Shao-Lan Hertel</i>	88
Memorializing Glorious Pasts, Celebrating Locality: The 1672 Depiction of the Hakozaki Shrine <i>Melanie Trede</i>	96
Eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Inneren: Das Selbstporträt von Yun Duseo <i>Eunsoon Park</i>	103
Eine vergoldete Schale mit Deckel aus der Sammlung der Konoe-Familie <i>Hsieh Ming-liang</i>	109
Von Affen und Krabben: Ein Schreibkasten in <i>Haritsu zaiku</i> <i>Antje Papist-Matsuo</i>	115
Spuren auf einem Tuschestück aus dem Museum für Asiatische Kunst in Berlin <i>Anna Hagdorn</i>	123
Marks of Selfhood: Yi Insang and <i>Pine Trees in Snow</i> <i>Chin-Sung Chang</i>	129
Elegantes Spielzeug im Ärmel: Gedanken beim Betrachten eines Miniaturalbums des Malers Zhu Yunzhu <i>Willibald Veit</i>	134
Emperor Qianlong's Sixtieth Birthday Gift: On Ding Guanpeng's <i>The Buddha Preaching</i> and Its Context in the Qing Court <i>Ching-Ling Wang</i>	141
Embroidering Immortality: A Korean Folding Screen with Symbols of Longevity <i>Birgitta Augustin</i>	146

Gim Hong-do's <i>Album of Geumgangsán and the Four Prefectures:</i> A Visual Record of Late-Joseon Travel Culture <i>Maya Stiller</i>	152
Ein dicker Mönch auf Reisen: Budai Heshang auf einem tibetischen Thangka <i>Bernadette Bröskamp</i>	158
Caṇḍa-Vajrapāṇi, machtvoller Beschützer und tantrische Meditationsgottheit: Eine Statuette im Museum für Asiatische Kunst Berlin <i>Hans-Werner Klobe</i>	163
Itō Jakuchū und die Volkskunst: Fushimi-Puppen als Glücksbringer <i>Doris Croissant</i>	171
Ein neu entdecktes Stellschirmpaar mit Darstellungen berühmter Stätten Osakas aus der späten Edo-Zeit <i>Franziska Ehmcke</i>	178
Both Ryūbi and Hokusai Making a Jump in a Newly Discovered Hokusai Painting <i>Matthi Forrer</i>	186
Urashima Tārō bei den Unsterblichen: Utagawa Kuniyoshis Farbholzschnitt der 38. Station des Kisokaidō von 1852 <i>Claudia Delank</i>	191
Ikeda Kosons Stellschirm <i>Mond und Herbstpflanzen</i> im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg <i>Wibke Schrape</i>	196
Kyoto in Dresden: Ein Vasenpaar aus der Komai-Werkstatt als Zeugnis meiji-zeitlichen Kunstgewerbe-Exports <i>Sonja Simonis</i>	204
Menzel meets Meiji: Die „Japanische Ausstellung“ von 1885 im Werk von Adolph Menzel <i>Joachim Rees</i>	210
A Birthday Painting by Miao Jiahui (1841–1918) <i>Klaas Ruitenbeek</i>	218
Eine moderne, traditionelle Frau: Kaburaki Kiyokatas <i>Der Schall des Wassers</i> <i>Alexander Hofmann</i>	224

Maeda Seison's <i>Viewing Painting</i> and the Empire at the Exhibition <i>Magdalena Kolodziej</i>	229
Kraniche und Wolkenbänder: Eine Kalebasse im Stil der Goryeo-Zeit <i>Olaf Schneemann</i>	236
Teekeramik aus dem rauen Nordosten Japans: Eine Teeschale von Tashiro Seijiemon XIV. <i>Annegret Bergmann</i>	242
„Schönheit, auch Kreativität und Individualität entstehen nur durch rechte Nachahmung.“ Eine Vase von Ishiguro Munemaro <i>Gisela Jahn</i>	248
Ein Frühlingszweig im Schnee der Shang und Zhou: <i>Pflaumenblüten im Mondlicht</i> von Pan Tianshou <i>Juliane Noth</i>	255
Lee Ufan, <i>Relatum – Response (for Situation Kunst)</i> , 2004/2005 <i>Silke von Berswordt-Wallrabe</i>	262
Compatible Difference: Die Einflechtung traditioneller chinesischer Bildsprache in das moderne Plakat am Beispiel von Freeman Lau <i>He Jianping</i>	268
Young-Jae Lees Spinatschalen: Die Köstlichkeit des Einfachen <i>Uta Rahman-Steinert</i>	274
Der „Hängende Garten“ von Seoul oder wie schreibt man zeitgenössisch(e) Kunstgeschichte in Süd-Korea? <i>Franziska Koch</i>	280
Moral Tales, Now with Humor and Maybe Redemption <i>John Clark</i>	287
Kagawa Hiroshige: Trilogie einer Katastrophe <i>Kazuo Fujino</i>	292
Qiu Zhijie's <i>Map of Total Art</i> : Mapping as a Practice of Transcultural Intervention <i>Birgit Hopfener</i>	299
Die AutorInnen – The Authors	305