

Blick Richtung Europa?

Dreißig ›außereuropäische‹ Objekte geben Antwort

herausgegeben von
Matthias Weiß
und Tanja Michalsky

HIRMER

Vorwort und Dank
Tanja Michalsky | 6

Blick Richtung Europa?
Zur Konzeption des vorliegenden Bandes
Matthias Weiß | 9

1
The Savage Hits Back
Anna Brus | 18

2
Koppchen und Unterschale
mit musizierendem europäischem Paar
Claudia Kanowski | 32

3
Zwei Teller mit europäischen Paaren
Maria Sobotka | 42

4
Kopie nach einem spätminoischen Fresko
(sogenannte *Große Prozession*)
Matthias Weiß | 54

5
Altägyptische Nachbildung einer
ägäischen Gefäßform (Rhyton)
Manuela Gander | 64

6
Porträt von Ivan Karastojanov
Martina Baleva | 74

7
Fotografie einer Verwundeten aus
Eski-Zagra
Matthias Weiß | 82

8
Persischer Teppichhändler auf der Straße
Eva-Maria Troelenberg | 94

9
Flasche mit Falkner und Europäer
Anita Hosseini | 106

10
Frauenrock (shaliteh)
Ingrid Schindlbeck | 118

11
*Velasquez, Picasso, me and
Naseeruddin Shah's wives*
Julia Allerstorfer | 126

12
Engel mit Fisch und Lotos
Alberto Saviello | 138

13
Beauty nach Peter Lely
Friederike Weis | 146

14
Elfenbeinkästchen
Alberto Saviello | 156

15
Halle des ruhigen Meeres (*Haiyantang*),
Südostansicht
Matthias Weiß | 166

16
Studioporträt einer jungen Frau
in Dreiviertelansicht
Matthias Weiß | 176

17

*Oesterreichische Brücke. Tientsin.
Austrian Bridge. Tientsin.*
Michael Falser | 188

18

*Das Schweizer Kind Heidi
(syeo-syeo-gug eo-lin-i ha-i-dui)*
Jeehye Kim | 198

19

Heidi
Henry Kaap | 208

20

Gedenkporträt von Toshimichi Ōkubo
Hans Bjarne Thomsen | 218

21

Standporträt von König Kalākaua
Christoph Kühberger | 226

22

*Vorbereitung eines Coups
gegen einen US-Soldaten*
Matthias Weiß | 236

23

*Usain Bolt at the Metropolitan
Museum of Art, New York*
Céline Dion with David, Las Vegas
Dennis Jelonnek | 248

24

Saint Joseph with the Child
Sanja Savkić Šebek | 258

25

*Ensemble of two phitus and
one pichi (brooches)*
Bat-ami Artzi | 268

26

Familienorchester
Ricarda Musser | 280

27

CULEMBORG
Katharina Jörder | 290

28

Paz
Eva Wiegert | 300

29

*Vitrine mit Holzmaske und
Präparat eines Geparden*
Judith Rottenburg | 310

30

Oussama am Strand von Zarzis
David Franz Hobelleitner | 322

Abkürzungen | 334

Literatur | 335

Abbildungsnachweis | 362

Vorwort und Dank

Der vorliegende Band bündelt Arbeitsergebnisse des Forschungsprojekts *Europabilder außerhalb Europas* an der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, das Außenperspektiven auf Europa untersucht. Ausgangspunkt war eine Kooperation des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut sowie der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin, die sich auf den Kulturaustausch zwischen China und Europa vor allem im 18. Jahrhundert konzentrierte.¹ Hier nun wird der Horizont im Sinne globaler Austauschprozesse geweitet, zugleich aber auf tatsächliche und vermeintliche Fremdbilder Europas eingeführt. Gemeint sind damit nicht Fremdbilder, die *in* Europa kursieren, sondern solche, die andernorts und zu verschiedenen Zeiten *von* Europa bestanden und noch heute bestehen.

Ziel des interdisziplinär ausgerichteten und sowohl historisch als auch geografisch weit ausgreifenden Unterfangens ist es zum einen, den weitaus häufiger diskutierten – und aktuell einmal mehr auf dem Prüfstand stehenden – Selbstbildern Europas besagte Fremdbilder zur Seite zu stellen und so ein komplexeres oder vielschichtigeres Gesamtbild zu erhalten, das die Eigenwahrnehmung infrage zu stellen oder zumindest neu zu justieren hilft. Ziel ist es zum anderen, bereits bestehende und ebenfalls in Aushandlung befindliche Ansätze einer *Global Art History* um Themenfelder und Methoden zu bereichern, die unter dem Begriff *Entangled Art Histories* gebündelt werden.

Zusammengetragen sind in dieser objektzentrierten und deshalb katalogähnlich angelegten Buchpublikation unter anderem die Redebeiträge zweier internationaler Workshops, die Mitte Juni 2019 an der Bibliotheca Hertziana in Rom² und Anfang Juli 2020 im Harnack-Haus in Berlin³ stattgefunden haben. Aufgrund der erfreulich starken Resonanz, die sowohl die Projektidee und die beiden mehrtägigen Veranstaltungen als auch punktuellere Präsentationen etwa im Rahmen des von der Europäischen Kulturstiftung initiierten Programms *The European Pavilion* in Rom,⁴ der Ringvorlesung *Entangled Art Histories* in Salzburg⁵ oder der Ringvorlesung *Exotismus revisited* in Linz⁶ erfuhren, schien die schriftliche Niederlegung des bis dahin nur mündlich Vorgetragenen mehr als geboten.

Umsetzung und Gelingen eines solchen Vorhabens sind freilich auf viele helfende Hände angewiesen. Dank auszusprechen ist zunächst

einmal dem Mitherausgeber Matthias Weiß, der den denkbar größten Teil an konzeptioneller, organisatorischer und praktischer Arbeit übernahm, seinen Studienassistentinnen Emilia Schatzl und Leona Remler, die durch intensive Recherche und gewissenhaftes Korrektorat wesentlichen Anteil an der Realisierung hatten, sowie der Paris Lodron Universität Salzburg und näherhin ihrer Abteilung Kunstgeschichte, die das Projekt institutionell wie finanziell mittrugen. Dank zu richten ist zudem an Hubert Auer, der nicht nur Abbildungen anfertigte, sondern auch alle anderen Bilder prüfte und, wenn nötig, in einen publikationsfähigen Zustand versetzte. Zu danken ist überdies Marieke von Bernstorff für die professionelle Koordination und Begleitung der schlussendlichen Veröffentlichung sowie Raffaele Rossi für die unermüdliche Unterstützung bei der zum Teil nervenzehrenden Organisation. Die zwei englischsprachigen Beiträge lektorierte Lea Greenberg. Die deutschsprachigen Texte unterzog Uta Barbara Ullrich einem im besten Sinne detektivischen Lektorat; namentlich ihr ist es zuzuschreiben, dass die aus verschiedenen Disziplinen mit je eigenen Konventionen hervorgegangenen und über einen langen Zeitraum entstandenen Texte bei aller thematischen Diversität die nun vorliegende formale Qualität und Einheit aufweisen. Beiden Kolleginnen hierfür ebenfalls verbindlichsten Dank. Final in Form gebracht hat all dies der Hirmer Verlag, ein herzliches Dankeschön hierfür vor allem an Petra Ahke. Nicht zuletzt zu danken ist jedoch vor allem den Verfasser-innen der an dieses Vorwort anschließenden Beiträge, denn nur mit ihrer Hilfe konnte das Vorhaben derart treffliche Gestalt annehmen.

Tanja Michalsky

1 Das Projekt am Kunsthistorischen Institut in Florenz war eingebettet in die Max Planck Research Group *Objects in the Contact Zone* unter der Leitung von Eva-Maria Troelenberg. Hauptergebnis war eine Ausstellung mit dem Titel *Wechselblicke. Zwischen China und Europa 1669–1907*, die vom 29. September 2017 bis 7. Januar 2018 in der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin gezeigt wurde. Zur Ausstellung erschien der Begleitkatalog *Wechselblicke 2017*.

2 *Europabilder außerhalb Europas*, 17./18. Juni 2019, Villino Stroganoff.

3 *Blick Richtung Europa? Fünfzehn Perspektiven*, 8./9. Juli 2020.

4 In Rom gastierte der *European Pavilion* vom 17. bis 19. November 2022. Die Projekt-

präsentation erfolgte am 18. November 2022 im Rahmen des Panels *Visualising Europe* im Villino Stroganoff der Bibliotheca Hertziana.

5 Der vollständige Titel der Veranstaltung lautete *Entangled Art Histories. Objekte – Narrative – Diskurse*; sie fand im Wintersemester 2022/23 an der Paris Lodron Universität Salzburg statt. Konzeption und Organisation: Matthias Weiß und Eva Wiegert.

6 Vollständig hieß die von Julia Allersdorfer-Hertel organisierte Ringvorlesung *Exotismus revisited. Kulturelle Imaginationen, Projektionen und Aneignungen in Kunst und Kunstgeschichte(n)*. Sie wurde im Wintersemester 2023/24 an der Katholischen Privat-Universität Linz abgehalten.



Blick Richtung Europa? Zur Konzeption des vorliegenden Bandes

Fragt man aus wissenschaftshistorischer Sicht nach der Ergründung von Außenperspektiven auf Europa, so lässt sich 1937 als ein Schlüsseldatum ausmachen. Denn zum einen veröffentlichte in diesem Jahr Julius Lips unmittelbar nach seiner Emigration aus dem Deutschen Reich bei Yale University Press die noch in der alten Heimat vorbereitete Monografie *The Savage Hits Back*, in welcher er den Blick kolonialisierter Völker auf ihre Kolonisator:innen offenlegte (siehe **Objekt-Nr. 1**);¹ und zum anderen prägte Bruno Kisch – ein Jahr bevor auch er das Land verlassen musste – in einer Fachzeitschrift für ostasiatische Kunst den Terminus »Europerie«, um europabezogene Darstellungen auf chinesischem Porzellan begrifflich zu fassen (siehe **Objekt-Nr. 2, 3**; zu einer »gebauten Europerie« siehe **Objekt-Nr. 15**).² Die Resonanzen waren unterschiedlich: Unmittelbare Reaktionen auf Kischs Neologismus sind nicht überliefert; Lips' Buch provozierte einen handfesten Skandal, der weitere Repressalien nach sich zog.

Besonders von der Warte einer Kunstgeschichte nach dem *post-colonial turn*³ ist bemerkenswert, dass beide Autoren keine Kunsthistoriker waren. Lips (1895–1950) war Jurist und Ethnologe, ab 1928 Direktor des Kölner Rautenstrauch-Joest-Museums für Völkerkunde und ab 1930 Professor für Völkerkunde an der Universität zu Köln. Der ebenfalls in der Domstadt am Rhein lebende Kisch (1890–1966) war Kardiologe, tat sich aber auch durch ein breites Spektrum an Publikationen zu historischen und näherhin kunsthistorischen Themen hervor.⁴ Gemeinsam war ihnen eine für die damalige Zeit so ungewöhnliche wie avancierte Sichtweise, widmeten sie ihre Aufmerksamkeit doch den Blicken der aus ihrer Perspektive nicht »europäischen«, nicht »westlichen«, nicht *weißen* Kulturen auf die *Weiß*en, auf »den Westen«, auf »Europa«. Damit markierten beide, Kisch und Lips, die Blickposition

jener Kultur, der sie selbst zugehörten, als eine Position unter mehreren, erklärten das vorgeblich Exotische zu einer Frage des Standpunkts – ja mehr noch: Sie wiesen den Kunstschaffenden und Kreativen anderer Kulturen eine eigene Sichtweise und somit Handlungsspielräume oder gar Handlungsmacht (*agency*) zu. Inwieweit diese Gemeinsamkeit im Denken als spezifisch ›kölnisch‹ eingestuft – sprich: einem gemeinsamen intellektuellen Milieu oder Zirkel zugeschrieben – werden kann, ist bislang offen.

Ebenfalls beachtenswert ist, dass sich die Haltung von Kisch und Lips in eine seinerzeit geführte breitere Debatte um die Problematik der Kanonbildung und um adäquate Termini für die Auseinandersetzung mit ›außereuropäischer Kunst‹ oder »Weltkunst« einordnen lässt.⁵ Bis 1933 hatte diese Diskussion in Deutschland ein beachtliches Reflexionsniveau erreicht, wurde dann aber aufgrund ihrer Inkompatibilität mit nationalsozialistischen Ideologemen jäh unterbunden. Nach 1945 schloss man nicht an den Diskurs der Vorkriegsjahre an. Im Gegenteil: Erich Köllmann wies Kischs »Europäer« im *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* als komplementären Begriff zur »Chinoiserie« zurück.⁶ Lips' Buch erschien erst posthum – also Mitte der 1980er-Jahre – in deutscher Sprache,⁷ was kaum zufällig mit dem Umstand koinzidiert, dass ›nicht westliche‹ Künstler:innen allmählich Anerkennung durch ›westliche‹ Institutionen erfuhren und die bereits erwähnte postkoloniale Debatte in den kunsthistorischen Diskurs einzusickern begann.⁸

Die hier vorliegende Buchpublikation *Blick Richtung Europa?* nun möchte vor dem Hintergrund und unter ausdrücklicher Einbindung all der genannten Debatten an die von Kisch behutsam und von Lips mit Nachdruck vorgebrachte Frage anknüpfen, welche Blicke von ›außen‹ auf Europa geworfen wurden und bis heute geworfen werden.⁹ Formuliert sind die Antworten in Gestalt von 30 Einzelfallanalysen, wobei methodisch vorzuordnende Fragen anhand der Auftaktobjekte thematisiert werden, während die nachfolgenden Beiträge ein nach geografischen Aspekten zusammengestelltes Panorama entfalten, das einmal um den Globus



Abb. 1 Unbekannt, *Hollander/Orandajin*, Japan, erste Hälfte 19. Jahrhundert. Farbholzschnitt, H. 44,4 cm, B. 16,4 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst, 6257-29.124

reicht. Zeitlich wiederum wird ein Bogen vom Alten Ägypten bis in die unmittelbare Gegenwart geschlagen. Querverbindungen zwischen den untersuchten Artefakten sind mal explizit, mal latent gegeben.

Ziel dieses objektzentrierten Unterfangens ist es, erstmals das in den Altertums-, Geschichts-, Kultur- und Kunstwissenschaften zum Teil schon Erarbeitete, vonseiten einer sich nach wie vor überwiegend auf Europa und Nordamerika konzentrierenden Kunstgeschichte bisher aber kaum oder nur beiläufig zur Kenntnis Genommene gemeinsam zu debattieren und es den mit ungleich höherer Frequenz im Fokus stehenden – sowie in der aktuellen politischen Diskussion mit einiger Vehemenz neu ausgehandelten – Selbstbildern Europas nicht entgegen-, sondern zur Seite zu stellen.

Ausgangspunkt soll dabei freilich ein Europakonzept sein, dass Europa nicht als homogene und stabile Entität begreift, stattdessen als historisch (das heißt ethnisch, geografisch, ökonomisch, politisch, religiös und sozial) im Fluss befindlich versteht und mithin als veränderlich anerkennt. Mit anderen Worten: ›Europa‹ soll nicht suspendiert, sondern als heterogene und dynamische und nicht zuletzt als relationale Größe erfasst werden, die ein Außen, ein Anderes braucht, um sich über sich selbst zu verständigen – nicht zuletzt deshalb jedoch auch

Fremdbilder erzeugt, sei es in Form eines japanischen Holzschnitts wie des hier abgedruckten *Nagasaki-e* (Abb. 1),¹⁰ sei es in Gestalt einer anthropomorphen Messingpfeife aus Bamum im heutigen Kamerun (Abb. 2). In aller Deutlichkeit zu betonen ist, dass die Untersuchung der Außenblicke auf Europa nicht im Sinn einer Nabelschau und damit als lediglich verschobener oder delegierter Eurozentrismus gemeint ist, der alles ›Außereuropäische‹ weiterhin als Peripherie begreift. Ziel ist es vielmehr, Europa zu »provinzialisieren«¹¹ – das heißt den Blick auf Europa zu facettieren oder gar zu fragmentieren und die so erhaltenen unterschiedlichen Sichtweisen und Positionen gleichberechtigt nebeneinanderzustellen, um synchron wie diachron ein möglichst vielgestaltiges Europabild zu gewinnen, das sowohl die Interdependenz als auch die Permeabilität von Fremd- und Selbstbildern aufzeigt.

Eingedenk des bis hierher Dargelegten waren bei der Erarbeitung der in diesem Band versammelten Beiträge folgende Fragen leitend: Wann und wo – also

Abb. 2 Unbekannt, Tabakpfeife mit verkehrt herum aufgesetztem Mundstück, Bamum (im heutigen Kamerun), vor 1909. Messing, Holz und Textilfaser, H. 20 cm, B. 3,5 cm, T. 9,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, III C 25540 a,b





in welchen örtlich wie zeitlich genau zu bestimmenden »Kontaktzonen«¹² oder »Übergangsräumen«¹³ – begegnen sich einander als distinkt wahrnehmende Kulturen? Welche Arten des wechselseitigen Kulturaustauschs (personelle, materielle oder ideelle; merkantile, militärische oder missionarische) lassen sich im jeweiligen Fall beobachten? Welche Niederschläge finden ebendiese Austausch in der jeweils eigenen Produktion von Kunst und Kulturgütern? Welche Ideen von »Europa«, »dem Europäischen«, »dem Westen« werden hier manifest?

Abb. 3 Sadahide (Gountei) Utawaga, *Umzug von Menschen aus Fünf Ländern (gokakoku jinbutsu gyōho no zu)*, Japan, 1861. Farbholzschnitt (Triptychon), H. 36,2 cm, B. 73,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst, 90000-30.303 a-c



Wie pauschal oder wie ausdifferenziert sind ebenjene Ideen, etwa wenn man in Betracht zieht, dass der genannte, als Einzelblatt umgesetzte *Nagasaki-e* den Dargestellten ausdrücklich als »Hollander« ausweist oder dass auf einem als Triptychon ausgeführten *Yokohama-e* (Abb. 3)¹⁴ gleich fünf an ihren Flaggen erkennbare westliche Nationen¹⁵ die Hafensperrpromenade entlangparadieren? Wie noch wird dieses Europawissen, dieser Fremdbezug – formal, motivisch, materiell, technisch – hergestellt? Und ab wann können nicht nur Motive, sondern auch Darstel-



lungsmodi wie die Zentralperspektive, Darstellungstechniken wie der Kupferstich oder die Fotografie oder auch Materialien wie das für den erwähnten *Yokohama-e* überreich verwendete importierte Berliner Blau (*bero*) als derart anverwandelt gelten, dass sich der Fremdbezug verliert¹⁶ – und woran lässt sich dies bei meist dürftiger Quellenlage festmachen?

In der Zusammenschau sind zudem folgende übergeordnete Fragestellungen ins Sichtfeld gerückt: Welche Fremdbilder Europas sind wann, wo und wie in Umlauf und welche Funktionen werden ihnen im jeweils diskutierten Kontext zugewiesen? Welche Gemeinsamkeiten, welche Unterschiede lassen sich synchron und diachron ausmachen? Oder anders formuliert: Inwiefern ist phänotypisch Gleiches oder Ähnliches, etwa das anthropomorphe Gestalten von Gerätschaften zum Tabakkonsum (**Abb. 4**) oder das Tragen westlicher Uniformen (**Abb. 5, 6**; siehe auch **Objekt-Nr. 21**), in gleicher Weise motiviert respektive deutbar? Inwieweit wird ›Europa‹ als ein Ganzes gesehen – oder wer steht *pars pro toto* in der jeweiligen historischen Konstellation für ›Europa‹¹⁷ ein? Wie werden außereuropäische Euro-

Abb. 4 Unbekannt, Pfeifenkopf, Haida (im heutigen Kanada), um 1850. Schiefer (Argillit), H. 5,8 cm, B. 12,5 cm, T. 2,6 cm. Köln, Rautenstrauch-Joest-Museum Kulturen der Welt, RJM 6530

pabilder in Europa aufgenommen, verhandelt oder gar instrumentalisiert – oder in welchem Maße sind Europäer:innen von vornherein adressiert? Inwieweit handelt es sich bei der Diskussion des Austauschs zwischen zwei Kulturen um ein idealtypisches, vielleicht aber heuristisch notwendiges Konstrukt – oder inwiefern wird das ›europäische‹ Andere gemeinsam mit alternativen Fremdbildern verhandelt? Was an Europa wird als ›exotisch‹ ausgemacht, welche »Okzidentalismen«¹⁸ lassen sich greifen? Welche Machtverhältnisse werden hierbei imaginiert oder behauptet? Wie bieten sich diese im Abgleich mit den tatsächlichen Verhältnissen dar? Und ergo nicht zuletzt: Wie lassen



Abb. 5 Bernhard Anker-
mann, Aufnahme von
König Njoya in Uniform,
Bamum (im heutigen
Kamerun), um 1907–1909.
Schwarz-Weiß-Positiv,
Maße unbek. Staatliche
Museen zu Berlin,
Ethnologisches Museum,
VIII A 6479



Abb. 6 Unbekannt (Nāsir al-Dīn Schah Qajar?), Aufnahme von Nāsir al-Dīn Schah Qajar in Uniform, Persien, letztes Drittel 19. Jahrhundert. Albuminpapier auf Albumseite, Maße unbek. Teheran, Golestanpalast, Fotoarchiv

sich all diese Zusammenhänge auf so angemessene wie zielführende Weise akademisch diskutieren und in Buchform anschaulich präsentieren?

Ziel des Bandes ist es demnach, einen substanziellen Beitrag zu einer sich relational verstehenden Kunstgeschichte zu leisten sowie die bestehende Debatte über die Vorzüge und Gefahren einer *Global Art History* um eine klar fokussierte und entsprechend konzertierte Polyphonierung zu bereichern, die anknüpfend an jüngere Entwicklungen in den Geschichtswissenschaften¹⁹ als *Entangled Art Histories* bezeichnet werden soll.

- 1** Lips 1937. Mit anderem Umschlag, aber identischem Inhalt erschien in London im selben Jahr die englische Ausgabe *The Savage Hits Back or the White Men through Native Eyes*.
- 2** Kisch 1937. Eine historisch-systematische Diskussion des Begriffs leistet Weiß 201c.
- 3** Als einer der Gründungstexte für die nach wie vor unabgeschlossene Debatte immer noch relevant ist Schmidt-Linsenhoff 2004. Instruktive Übersichten über den jeweiligen Stand der Diskussion liefern unter anderem Karentzos 2012; Allerstorfer 2017; *Double Bind postkolonial* 2023.
- 4** Eine diesbezügliche Publikationsliste bietet *Historical and Other Cultural Writings* 1967.
- 5** Für einen Überblick über die »Weltkunstforschung« des frühen 20. Jahrhunderts mit besonderem Fokus auf Stella Kramrisch (1898–1993) und Paul Germann (1884–1966) siehe Halbertsma 2003. Zur »Weltkunstgeschichte« um 1900 und der Frage nach ihrer Kontinuität etwa in den *World Art Studies* siehe Leeb 2012.
- 6** Köllmann 1954, Sp. 446.
- 7** Lips 1983; Lips 1984.
- 8** Einen Einblick in die akademische Debatte jener Jahre liefert Gaetgens 1986.
- 9** Vergleichbare Fragen stellen einige der Beiträge in Wintle 2008. Die Außensicht auf Europa vor allem »als Ganzes« skizziert Wintle 2010. Dem Wechselverhältnis insbesondere mit dem islamisch geprägten Raum ab 1800 gewidmet ist *Das fremde Abendland* 2010.
- 10** Als *Nagasaki-e* (»Nagasaki-Bilder«) werden Darstellungen von Europäer:innen – und Chines:innen – bezeichnet, die vor der Öffnung Japans Mitte des 19. Jahrhunderts allein in der Hafenstadt Nagasaki respektive auf der ihr vorgelagerten Insel Dejima anzutreffen waren.
- 11** Chakrabarty 2013.
- 12** Pratt 1991.
- 13** Juneja 2012, S. 9.
- 14** Nach der Öffnung Japans 1854 wurde Ausländer:innen die nordwestlich von Nagasaki gelegene Hafenstadt Yokohama als Wohn- oder Aufenthaltsort zugewiesen. Darstellungen mit diesem Personenkreis nennt man entsprechend *Yokohama-e* (»Yokohama-Bilder«).
- 15** Von links nach rechts sind dies Frankreich, Russland, die USA, Großbritannien und die Niederlande.
- 16** Zumindest für die frühe Verwendung des Berliner Blaus ist anzunehmen, dass man den Farbton – nicht zuletzt im Wissen um sein »Fremdsein« – mit Fernweh und Exotik assoziierte. Allerdings setzte man das Pigment in Osaka bereits seit den frühen 1820er-Jahren ein; ab etwa 1830 dann verdrängte der Farbstoff aufgrund seiner Intensität, seines Variantenreichtums und seiner einfachen Verarbeitbarkeit die zuvor genutzten pflanzlichen Alternativen wie Indigo oder Tagblume fast vollständig; Smith 2005, besonders S. 243, 261f. Dass sich der Eindruck des Fremden, Exotischen auch bei der Betrachtung des hier abgebildeten Triptychons einstellte, legt zwar das Motiv nahe, ist hinsichtlich der Tatsache, dass die Blätter rund 30 Jahre nach der Durchsetzung des Berliner Blaus gedruckt wurden, aber fraglich. Für diesen Hinweis und die weit darüber hinausgehende kontinuierliche Unterstützung besten Dank an Alexander Hofmann, Kurator für Kunst aus Japan am Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin.
- 17** Dafür, die europäische Kunstgeschichte ganz allgemein als eine »Kunstgeschichte der Konstellationen« zu denken, plädiert auch Troelenberg 2020.
- 18** Zur Diskussion dieses semantisch vielfältigen Begriffs siehe Hijiya-Kirschner 1997; Brunner/Dietze/Wenzel 2009; Heiss 2011; Enderwitz 2012; *Okzidentalismen* 2022.
- 19** Conrad/Randeria 2013.