
Zur Geschichte der Ostasiensammlung des Österreichischen Museum für angewandte Kunst 1918-1939

Johannes WIENINGER, WIEN (MAK)

Erwartungen, auf den nächsten Seiten einen Bericht über großartige Erwerbungen japanischer Kunst oder deren Darstellung in hervorragenden Publikationen zu finden, werden enttäuscht: die Wertschätzung japanischer Kunst erreichte in Wien zwischen den beiden Weltkriegen einen Tiefpunkt. Aber auch dieser Umstand gehört zur Geschichte und soll aufgezeigt werden, weil in diesem Zeitraum jene Voraussetzungen entstanden, die nach 1945 zu einer verstärkten „japanfreundlichen“ Museumsarbeit führten.

Beginn einer ostasiatischen Kunstgeschichte

Die Kunstgeschichte als solche ist eine relativ junge Disziplin des 19. Jahrhunderts, eurozentrisch und christlich geprägt. So ist es wohl verständlich, daß die Kunst Japans nicht durch diese akademische Disziplin „entdeckt“ wurde, sondern durch Sammler, auf die der Begriff „Amateur“ im besten Sinn des Wortes zutraf, wie auch durch Künstler, die die Kunst dieses fernen Landes eben durch diese Sammlungen kennenlernten.¹ Die ersten historischen Beschreibungen Japans, die die Bezeichnung Kunstgeschichte verdienen, stammen von Japanern selbst, so etwa die berühmte „Histoire de L'Art du Japon“, die von der japanisch-kaiserlichen Kommission zur Weltausstellung in Paris 1900 unter dem Vorsitz von Tadamas Hayashi veröffentlicht wurde. Die erste deutschsprachige „Japanische Kunstgeschichte“, publizierte Oskar Münsterberg 1904 in drei Bänden.²

Beide Publikationen beginnen die Eigenheiten Japans hervorzuheben und bauen auf diesen „besonderen Umständen“ - die scheinbar sonst nirgendwo auf dieser Welt gegeben sind - ihre Kunstgeschichte auf. Die jeweils ersten Kapitel lauten bei Hayashi: „Über das Naturell der Japaner“, bei Münsterberg heißt es in „Die Bedingungen der japanischen Kunstentwicklung“: „der erste grundlegende Faktor ist die Natur...“. 1908 publiziert Münsterberg in der Zeitschrift des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie den Aufsatz „Fremdländische Einflüsse in der ostasiatischen Kunst“.³ Wie schon in einem kurzen Kapitel im ersten Band seiner Kunstgeschichte

angedeutet („Vergleich mit der Entwicklung der germanischen Kunst“), versucht er nun eine Art „Weltkunstgeschichte“, auch unter Einbeziehung Japans, in mehreren Abschnitten wie folgt zu skizzieren:

1. *Steinzeit - prämykenischer Einfluß*
2. *Bronzezeit in China - mykenischer Einfluß*
3. *Griechisch-baktischer Einfluß - Mittelchina*
4. *Japanische Bronzezeit - zyprischer Einfluß*
5. *Japanische Eisenzeit - chinesisch-japanischer Mischstil*
6. *Buddhistische Kunst - griechisch-indischer Einfluß*

Seine eurozentrische Perspektive unterstreicht er nochmals im letzten Absatz :

„ [...] Fassen wir unsere Untersuchungen kurz zusammen, so sehen wir, daß in den ostasiatischen Reichen dem jeweiligen Kulturzustand der einzelnen Stämme entsprechend, die Künste und Techniken hoher Kulturvölker des Westens aufgenommen werden. [...]“

Auf der anderen Seite gab es in Wien selbst den starken Einfluß der Lehrkanzel Strzygowski, dem sogenannten 1. Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. Josef Strzygowski bemühte sich während seiner langen Forschungszeit ebenfalls um eine „Weltkunstgeschichte“, jedoch mit anderer Intention. Seinen Forscherweg beschrieb er selbst wie folgt:

Ich war klassischer Archäolog und ging von Rom aus, nach Denkmälern der christlichen Kunst suchend, zuerst nach dem Balkan und Byzanz, dann nach der östlichen Mittelmeerküste, deren Hinterländern. Schließlich überschritt ich ahnungslos die Grenze des eigentlichen Asien und kehrte über den Norden Europas zurück, China und Indien erst nachträglich mit dazu nehmend. Es war unmöglich vorzusehen, was bei dieser Entdeckungsfahrt herauskommen würde. Ich ahnte ja nicht einmal, daß ich, um Europa zu verstehen, ganz Asien würde durchwandern müssen. [...]“⁴

Auch die Wiener Kunstgeschichte hatte also ihren Ausgangspunkt in Europa, man versuchte jedoch die Frage der kunstgeschichtlichen Entwicklung unter gleichberechtigter Einbeziehung von West- und Zentralasien zu behandeln. Man kann die Arbeiten aus dem Kreise Strzygowskis unter anderem als einen Versuch ansehen, sich aus der Umarmung einer

„katholischen Kunstgeschichte“ zu befreien. Im Hauptinteresse der Lehrkanzel stand trotzdem die abendländische Kunstgeschichte. Daher spielte Japan keine große Rolle. Erwähnt werden muß aber auch, daß Japan als damals einziges asiatisches Land seine eigene Kunstgeschichte schrieb und die großartigen archäologischen Forschungen und Entdeckungen in China die Aufmerksamkeit der akademischen Welt auf sich zogen.

Nach der gefühlsmäßigen Annäherung an die Kunst Asiens durch Künstler und Sammler bis in die Zeit um 1900 ermächtigte sich also die Kunstgeschichte der Kunst Asiens. Japan stand den Künstlern nahe, Persien, China und Indien den Kunsthistorikern. Wie man die Bedeutung der japanischen Kunst damals in Kreisen der Universität einschätzte, kann man am besten im Vorwort zum Ausstellungskatalog „Ostasiatische Kunst“ 1922 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie von Ernst Diez und Melanie Stiassny nachlesen:

„[...] diese Überschätzung des japanischen Kunstgewerbes der vergangenen Jahrzehnte (gemeint sind die Ausstellungen vor und um 1900; Anm.d.A.) ist nun freilich in den letzten Jahren in ihr Gegenteil umgeschlagen und man wendet sich jetzt entschieden von den Römern (d.s. die Japaner) den Griechen (d.s. die Chinesen) des Ostens zu. Damit soll Japans Verdienst um die ostasiatische Kunst keineswegs herabgesetzt, vielmehr nur in das richtige Licht gerückt werden. [...] Es darf uns aber nicht hindern, den schöpferischen Geist im Mutterlande der ostasiatischen Kunst zu suchen. [...] Die Anregung dieser Ausstellung ging nicht von den Wiener Museen, sondern von der Wiener Universität aus und geht in letzter Linie auf Josef Strzygowski zurück“.

74 Objekte (von insgesamt 590) der Ausstellung waren japanischer Herkunft. Im Gegensatz zu der großen Sektion China war die Japan-Sektion nicht historisch aufgebaut. Die Objekte waren nach Technik und Material geordnet: Malerei - Skulptur und Plastik - Metallarbeiten - Teegeräte - Keramik - Netsuke und Inro - Tsuba. In dieser unterschiedlichen Betrachtungsweise kam die immer noch verbreitete Meinung zum Ausdruck, während der Edo-Zeit hätte es keine stilistische Entwicklung gegeben.

Melanie Stiassny wurde in der Folgezeit gemeinsam mit Heinrich Glück zur bestimmenden Person in den Asiensammlungen der Wiener Museen, weshalb es nicht verwundert, daß der Einfluß der Universität bis in die dreißiger Jahre aufrecht blieb.

Die Idee eines (Ost-)Asien-Museums

Nach dem Ende der Monarchie war eine Neuordnung großer staatlicher Sammlungsbestände not-

wendig geworden, die auch relativ schnell realisiert wurde.⁵ Ein Asienmuseum war zwar nicht geplant, wohl aber die Herauslösung der ethnographischen Abteilung aus dem Naturhistorischen Museum. Die Räumlichkeiten in der Neuen Hofburg waren dem Naturhistorischen Museum schon längst zugewiesen worden, ebenso wie die darin aufbewahrte „Reisesammlung“ von Erzherzog Franz Ferdinand.

Lange vor der Eröffnung dieses „neuen“ Museums für Völkerkunde richtete dort Melanie Stiassny im Anschluß an die Ausstellung von 1922 einen Saal „Asiatische Kunst“ ein.

„Im Frühjahr 1922 wurde im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie eine Ausstellung ostasiatischer Kunst veranstaltet. Mehr als ein Drittel stammte aus der ethnographischen Sammlung. Dieser Umstand bestimmte die damalige Sammlungsleitung, die betreffenden Gegenstände nach Schluß der Ausstellung nicht wieder in die völkerkundlichen Objekte einzureihen, sondern sie gesondert zur Aufstellung zu bringen. (Anm: der bereits fertiggestellte Kunstsaal soll wieder aufgelöst werden. [...])⁶

Die Einrichtung dieses permanenten „Kunstsaales“ kann als eine erste „Probe“ für ein Ostasiemuseum angesehen werden. Allerdings wurde dieser 1928 bei der Neueinrichtung und Eröffnung des Völkerkundemuseums 1928 aufgelöst.

Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie, heute Österreichisches Museum für angewandte Kunst, war im Laufe der Zeit nicht untätig und versuchte seinerseits auf dem Gebiet asiatischen Kunstgewerbes Kompetenz zu zeigen, beherbergte es doch eine mindest ebenso große Ostasiensammlung wie das Museum für Völkerkunde. Der enorme und auch qualitätvolle Zuwachs durch die Übernahme des Handelsmuseums - darin befand sich neben anderen immerhin ein Großteil der Sammlung Heinrich Siebold - mußte sich zwangsweise auf den Charakter der Sammlungen niederschlagen. Die letzte größere Sammlung wurde dem Museum testamentarisch vom Wiener Bankier Richard Lieben im Jahre 1919 vermacht: immerhin 119 Farbholzschnitte und 77 Bücher, die heute noch ca. 40 Prozent der Bestände auf diesem Sammelgebiet ausmachen. Gab es auch noch keine eigentliche Asien-Sammlung, so wurden die Asiatica schon seit 1911 in die permanente Schausammlung integriert.

Im oberen Geschoß des Museumneubaus war die Glas und Keramik-Sammlung aufgestellt worden, erstmals unter Einbeziehung von Asiatica:

„[...] den Übergang von den Fayencen zum europäischen Porzellan bildet eine geräumige Abteilung, in der das ostasiatische Porzellan aufgestellt ist. Dieser Raum wirkt infolge der dar-

in befindlichen großen dekorativen Schüsseln und Vasen aus japanischem Hizen-Porzellan besonders prächtig. Auch sonst hat diese Abteilung durch Aufnahme der vom Handelsmuseum übernommenen Stücke außerordentlich gewonnen. [...]“⁷

Eine Neuordnung des Saals im Jahre 1916 brachte eine Erweiterung für die ostasiatischen Objekte:

„[...] In dieser ostasiatischen Abteilung, die unter besonders ungünstigen Aufstellungsgelegenheiten litt, wurde ein großer Teil der weniger bemerkenswerten Exportwaren entfernt, so daß nun in weit weniger umfangreichen Schränken das wichtigste in besserer Aufstellung gebracht werden konnte. [...]“⁸

Melanie Stiassny war zwar schon 1922 im Rahmen der bereits erwähnten Ausstellung „Ostasiatische Kunst“ für das Museum tätig, verlegte aber nach der Aufstellung des Asiensaales im Rahmen der ethnographischen Sammlung ihre wissenschaftlichen Aktivitäten mehr und mehr in das Museum am Stubenring. 1924 gründete sie gemeinsam mit Ernst Dietz, Heinrich Glück, Artur Rosthorn und Trenkwald zunächst die „Arbeitsgemeinschaft zur Pflege asiatischer Kunst und Kultur“, die an unterschiedlichen Orten in Wien Vorträge organisierte. Aus dieser Arbeitsgemeinschaft entstand dann kurz später der „Verein der Freunde Asiatischer Kunst und Kultur“, dessen Präsident der vormalige Diplomat und Sinologe Artur von Rosthorn war. Melanie Stiassny besorgte die Herausgabe der „Wiener Beiträge zur Kunst und Kultur Asiens“, dem Jahrbuch des Vereines der Freunde Asiatischer Kunst und Kultur in Wien, welches in 11 Bänden von 1925/26 bis 1937 erschien; bemerkenswerter Weise wurde im Laufe der Zeit nur ein einziger Beitrag zu einem japanischen Thema veröffentlicht.⁹ Dieser Verein hatte seinen Sitz im Museum für Kunst und Industrie und konnte sich binnen kurzer Zeit einer umfangreichen Mitgliedschaft erfreuen. Über 400 Mitglieder in den dreißiger Jahren machten ihn zu einem der wichtigen wissenschaftlichen Vereine Wiens. Gemeinsam mit diesem Verein veranstaltete das Museum in den folgenden Jahren einige Ausstellungen zu asiatischer Kunst. Heinrich Glück von der Lehrkanzel Strzykowski bekam eine Anstellung am Museum.

„[...] Man hört ferner, daß der von Dr. M. Stiassny noch unter der Direktion Christian (ganz ohne Geldmittel!) aufgestellte Saal der ostasiatischen Kunst wieder aufgelöst worden sei. Man durfte sich billig fragen, ob es gelingen würde, Besseres an seine Stelle zu setzen. [...] Es handelt sich um die Frage, welche Behandlung man jenen Gegenständen eines fremden

Kulturkreises angedeihen läßt, die den Charakter des Kunstwerkes tragen. Denn wenn auch nie genug gesagt werden kann, daß die Kunst eines Volkes ein Teil seiner Gesamtkultur ist und, indem sie aus ihr hervorwächst, mit tausend Fasern mit ihr verhaftet bleibt, so wohnen doch dem Künstlerischen gewisse Eigenschaften inne, die ihm einen Charakter sui generis verleihen. [...] Was würden wir zu einer Aufstellung sagen, die ‚im Völkerkundemuseum in Tokio, Waldmüller und steirische Sensen, Linoleum, Staubsauger und Klimt in einem Raum vereinigte, bloß deshalb, weil sie alle in Österreich entstanden sind?‘¹⁰

Wenn man also sieht, mit welcher skeptischer Einstellung die Kunsthistoriker dieses Museum bedachten, gleichzeitig aber das Museum für Kunst und Industrie nicht nur einen eigenen Schauraum einrichtete, sondern auch umfangreiche Listen von chinesischen und japanischen Kunstwerken aus dem ethnographischen Museum für seine eigene Sammlung anforderte, so wird die Absicht, das Museum für Asiatische Kunst im Rahmen des Museum für Kunst und Industrie zu verwirklichen, deutlich. Wahrscheinlich war es der „wissenschaftliche Assistent am Museum“ Heinrich Glück, der unter Direktor Schestag daran ging, die islamische Sammlung, deren Kern die Teppichsammlung war, und die ostasiatische Sammlung in jeweils eigenen großen Räumen aufzustellen:

„Den neuzeitlichen musealen Forderungen entsprechend, werden die Objekte systematisch zu Einheiten zusammengefasst, welche einen Überblick über das künstlerische Schaffen bestimmter Gebiete geben sollen. ... Im Saal XXI sind die ostasiatischen Kunstgegenstände vereinigt. Das Material, es handelt sich im wesentlichen um Keramik, ist in chronologischer Folge nach Werkstätte zusammengefaßt und in kleinen quadratischen Vitrinen untergebracht. ... An japanischer und koreanischer Teekeramik ist erfreulicher Weise manches Gutes vorhanden [...] die eigenartige Schönheit dieses handgeformten Geräts wird nur von wenigen Kennern geschätzt. [...]“¹²

Für die Öffentlichkeit kam diese permanente und vom europäischen Kunstgewerbe getrennte Aufstellung der Ostasiensammlung faktisch der Gründung einer eigenen Abteilung gleich. Die Kunst Ostasiens wurde als eigenständige dargestellt und nicht mehr nur als Vorlagenlieferant für europäische Fayencen und Porzellane. Mit dieser autonomen Präsentation wurde die Ostasien-Sammlung erstmals in ihrer Bandbreite vorgestellt. Ein erhaltenes Photo des Ostasiensaales aus dieser Zeit zeigt die Bemühungen, nicht nur Keramiken und Porzellane zu vorzuführen, sondern auch mit Reliefs, Skulpturen

und Textilien einen weiteren Bogen von Kunst und Kunstgewerbe darzustellen, was in Wien bis dahin nur selten im Rahmen von Sonderausstellungen üblich war.

Im selben Jahr veranstalteten Glück und Stiassny die „Ausstellung ostasiatischer Gerätekunst und Kleinbilderei,“ wiederum gemeinsam mit dem Verein der Freunde Asiatischer Kunst und Kultur in Wien. Der Plan, auch noch die Tsuba und Fuchikashira-Sammlung von Anton Exner im Museum auszustellen, überschritt wahrscheinlich die personellen Möglichkeiten des Museums und wurde nicht realisiert. Aber immerhin wurde dadurch schon der Wille zu einem breiteren Programm sichtbar. Das „Duo“ Stiassny und Glück bereitete auch noch die „Ausstellung von Werken asiatischer Kunst aus Wiener Besitz“ anlässlich des sechsten deutschen Orientalistentages im Juni 1930 vor, wobei aber nur zehn von 120 Objekten japanischer Herkunft waren.

Im Eröffnungsmonat der Ausstellung starb jedoch der nunmehrige Kurator Prof. Dr. Heinrich Glück, womit ein weiterer Aufbau der Sammlung als „Museum im Museum“ gestoppt war.

Der vormalige Bibliothekar an der Lehrkanzel Strzykowski - dieses Institut war inzwischen geschlossen worden - Dr. Viktor Griessmaier war ab 1936 am Museum tätig und mit der Katalogisierung und Bearbeitung der Asiatika des Museums beschäftigt, aber auch mit der Sammlung Baron van der Heydt, die 1937 als Dauerleihgabe vom Museum übernommen worden war. Dr. Viktor Griessmaier wurde als erster Kurator für Asiatische Kunst bestellt, womit auch museumsintern die Sammlung als solche Bestand bekam - ein wahrscheinlich schon längst geplanter Schritt, wurden doch schon ab 1933 die Objekte in den Depots systematisch zusammengestellt. 1939 gab es bereits ein eigenes Ostasien-depot, welches von den europäischen Sammlungsbeständen getrennt war.

Äußerst qualitätsvolle japanische Malereien aus der Sammlung van der Heydt wurden von Stiassny und Griessmaier noch im selben Jahr in der „Ausstellung Ostasiatische Malerei - Chinesisches Lackgerät der Öffentlichkeit vorgestellt.“¹³ Auch eine aus Berlin übernommene „Ausstellung japanischer Bauernstoffe“ wurde veranstaltet.

Die Jahre 1938/39

Die großen politischen Umwälzungen 1938 schlugen sich auch auf das Museum nieder: vorrangig zu nennen ist das Ende des am Museum beheimateten Vereines:

„Nach der Annexion Österreichs durch den Na-

tionalsozialismus wurde der seit 1926 bestehende „Verein der Freunde Asiatischer Kunst und Kultur“ in Wien am 23. April 1938 von dem Pg. Dr. Eduard Beninger als kommissarischer Leiter übernommen, der, nachdem er die Änderungen des Statutes des Vereines gemäß den Nürnberger Rassegesetzen und im Geist des Nationalsozialismus durchgeführt hatte, als endgültiger Leiter bestellt wurde. Der Verein verlor daraufhin fast sämtliche Mitglieder, teils in Auswirkung der neuen Statuten, teils aus stummen Protest gegen diese und hat auch während der ganzen Kriegszeit keinerlei Tätigkeit ausgeübt. [...]“

„[...] Der Verein ist durch die Zwangsmaßnahmen der Nazis schwer getroffen worden. Vermögen und Bibliothek sind gerettet. Nach Eintritt normaler Verhältnisse wird der Verein wieder aufgebaut werden. Prof. R. Heine-Geldern starb in der Emigration in New York, Prof. A. Rosthorn starb in Wien eines natürlichen Todes, Frau Dr. M. Stiassny lebt in Genf als Dozentin der dortigen Universität. [...]“¹⁴

Weiters wurde der Name des Museums in „Staatliches Kunstgewerbemuseum“ geändert. Wichtig und zukunftsbestimmend war aber auch ein erneutes Aufklackern der Idee eines „Ostasiensmuseums“. Als treibende Kraft hinter diesem erneuten „Anlauf“ muß wohl die Familie Exner bezeichnet werden. Anton und Walter Exner waren als Kunsthändler und Sammler seit dem ersten Weltkrieg in Wien tätig. Objekte aus ihren Sammlungen waren auf allen Wiener Asiatika-Ausstellungen zu sehen. 1938 waren Exner wie auch das nunmehrige „Kunstgewerbemuseum“ die Hauptleihgeber zur Ausstellung „Ostasiatische Graphik und Malerei vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart“, in der Albertina gemeinsam mit dem Österreichischen Kulturbund veranstaltet (Katalog bearbeitet von Otto Benesch). Von 275 Katalognummern waren immerhin 230 japanische Holzschnitte, was schon rein quantitativ eine unterschiedliche Wertung gegenüber den vorangegangenen zwanzig Jahren darstellt. Die inhaltliche Beschränkung auf die drei Künstler Sharaku, Hokusai und Hiroshige erklärte der Kurator im Vorwort:

„Der Spätzeit (der japanischen Holzschnittkunst, Anm.d.A.) hat die europäische Kunstgeschichte, zum Unterschied von den Künstlern, Gering-schätzung entgegengebracht, trotz der steigenden Meisterschaft der Holzschnitzer, des wachsenden Raffinements der Drucker. Diese Schau versucht es, ihre großen Gestalten herauszustellen [...]“

Es kündigt sich also ein Umschwung in der Wertschätzung Japans an.¹⁵ Der Erfolg dieser Aus-

stellung animierte zur Neuauflage der Museums-idee, die Walter Exner selbst wie folgt beschrieb:

„[...] Mit dem Eifer neuer Herr bestand bald seitens der Reichsstatthaltereie der Plan, unter Einbeziehung der Sammlung Exner in Wien ein eigenes Museum für ostasiatische Kunst zu errichten. [...] Der Ausbruch des zweiten Weltkrieges zerschlug alle Pläne [...]“¹⁶

In den Akten des Museums liest sich dieser letzte Versuch allerdings etwas dramatischer:

„[...] war der Museumsleitung bekannt geworden, daß sich Anton Exner um die Gründung eines Museums asiatischer Kunst bemühte, für das bereits Räume gesichert waren. Den Grundstock dieses neuen Museums sollte die Sammlung Exner bilden, vermehrt um die ostasiatischen Kunstbestände der staatlichen Museen (Kunstgewerbemuseum und Völkerkundemuseum). Gegen diesen Plan [...] nahm die Leitung des Museums in einer ausführlichen Eingabe an das Ministerium Stellung und es gelang das Unternehmen zu verhindern, trotz der Unterstützung seitens politischer Kreise [...]“¹⁷

Dr. Griessmaier erstellte auch Listen „über die künstlerisch wertvollen Objekte asiatischer Kunst“ in den Schausammlungen der Museen Wiens (d.s. Völkerkundemuseum, Kunsthistorisches Museum, Diözesanmuseum, Kunstgewerbemuseum) sowie in diversen Wiener Depots (d.s. Zentraldepot, Moderne Galerie und im ostasiatischen Depot des Kunstgewerbemuseums), die allerdings keinen richtigen Einblick in den Stand der Wiener Sammlungen zu dieser Zeit erlauben. Für künstlerisch wertvolle Objekte hielt man damals außerhalb des Kunstgewerbemuseums nur 92 Stück, im Museum selbst jedoch 568, dies bei einer Zahl, die damals in der Ostasien-sammlung weit über 10.000 Objekte erreicht hatte.

Im weiteren Verlauf des Jahres 1939 bot schließlich Anton Exner seine Sammlung dem Kunstgewerbemuseum als Dauerleihgabe an. Durch die nun beginnenden Kontakte zur Familie Exner und die Übernahme der damals schon berühmten Sammlung wurde ein neues, auf dem Gebiet der japanischen Kunst sehr aktives Kapitel der Ostasiensammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst aufgeschlagen.

Wieninger und Bettina Zorn (1997): „Japan Yesterday - Spuren und Objekte der Sieboldreisen“. *Ausstellungskatalog Museum für angewandte Kunst*. Wien.

² Die erste deutschsprachige Kunstgeschichte aus japanischer Hand war „Die Kunst Japans“ von Tsuneyoshi Tsudzumi, Leipzig-Berlin (1929).

³ Oskar Münsterberg (1908): „Fremdländische Einflüsse in der ostasiatischen Kunst“, in: *Kunst und Kunsthandwerk* 11, 297-332.

⁴ Josef Strzygowski (1930): *Asiens Bildende Kunst in Stichproben, ihr Wesen und ihre Entwicklung*, Augsburg, S. 746. Zu Person und Arbeit von Strzygowski siehe: Eva Frodl-Kraft (1989): „Eine Aporie und der Versuch ihrer Deutung. Josef Strzygowski - Julius Schlosser“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 42, 7ff.

⁵ Hans Tietze (1923): *Die Zukunft der Wiener Museen*. Wien.

⁶ Melanie Stiassny (1927): „Neuerwerbungen chinesischer Plastik in der Ethnographischen Sammlung des Naturhistorischen Staatsmuseums in Wien“, in: *Wiener Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte Asiens* Bd. II, 35ff.

⁷ „Aufstellung der Glas- und Keramischen Sammlung“, in: *Kunst und Kunsthandwerk* 14 (1911), 139f.

⁸ „Neuordnung der keramischen und der Glassammlung“, in: *Kunst und Kunsthandwerk* 19 (1916), 276-278.

⁹ Edgar Franckel (1932): „Nagatsune, ein Beitrag zur Geschichte der Kunst der japanischen Schwertzierratmeister“, in: *Wiener Beiträge zur Kunst und Kultur Asiens* Bd. 6, 30-36.

¹⁰ Ernst Buschbeck (1928): „Die Neuaufstellung der ethnographischen Sammlung des Naturhistorischen Museums in Wien“, in: *Belvedere* Bd. 13, 15.

¹¹ In diesen Listen sind nahezu alle wichtigen Objekte der ethnographischen Sammlung beinhaltet, es kam aber nie zu einer „Übergabe“ dieser Objekte.

¹² Melanie Stiassny (1929): „Aus dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie“, in: *Belvedere* 8, 372.

¹³ Katalog von Stiassny u. Griessmaier; die Bilder der Heydt-Sammlung (vormals Slg Petrucci), wurden von Viktor Heinrich Schmidt bearbeitet. Die Sammlung van der Heydt hatte ein relativ kurzes „Gastspiel“ in Wien. Noch 1939 ging das Gerücht, sie müsse wieder zurückgegeben werden; während des Krieges war sie dann gemeinsam mit der Museumssammlung geborgen und ging erst 1947 wieder zurück nach Ascona und Zürich. Die Sammlung wurde sodann der Stadt Zürich gewidmet und 1952 als „Rietberg Museum“ eröffnet.

¹⁴ Zitiert nach Briefen aus den Jahren 1947-48 von Viktor Griessmaier an ehemalige Mitglieder. In Bezug auf Heine-Geldern irrt Griessmaier freilich. Dieser kehrte 1940 aus der Emigration nach Wien zurück und nahm 1950 wieder eine Professur an der Universität Wien an. 1965 wurde der Verein „wegen Untätigkeit“ endgültig aufgelassen. Die Vereinsbibliothek wurde 1992 katalogisiert und in die Bibliothek des Museums integriert.

¹⁵ Im selben Jahr erschien auch: Otto Benesch (1938): *Sharaku, Hokusai, Hiroshige. die Spätmeister des japanischen Holzschnittes*. Wien. Schon 1932 fand die „Ausstellung Ostasiatischer Malerei und Graphik - 12. - 19. Jahrhundert“ in der Albertina statt, veranstaltet gemeinsam mit dem Verein der Freunde Asiatischer Kunst und Kultur in Wien (Ausstellung u. Katalog: Dr. Alfred Stix und Dr. Melanie Stiassny; damals waren von 215 ausgestellten Graphiken 130 japanische Holzsnitte).

¹⁶ Walter Exner (1981): „Die Sammlung Exner“, in: Josef Kreiner (Hg.): *Japan Sammlungen in Museen Mitteleuropas*. Bonn.

¹⁷ Zitiert aus einem Protokoll von Viktor Griessmaier, ca. 1945.

¹ Zur Sammlungsgeschichte allgemein siehe: Herbert Fux (1981): „Die Japan-Sammlung im Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien“, in: Josef Kreiner (Hg.): *Japan Sammlungen in Museen Mitteleuropas*. Bonn. Zur Geschichte vor und um 1900 siehe: Johannes Wieninger (1990): „Japan in Wien“, in: Peter Pantzer, Johannes Wieninger: *Verborgene Impressionen - Japonismus in Wien* (Ausstellungskatalog Museum für angewandte Kunst. Wien; ders. (1996): „Die Sammlungen Heinrich von Siebolds in Wien“, in: Josef Kreiner (Hg.): *Die Japansammlungen Philipp Franz und Heinrich von Siebolds*. Tokyo; Johannes