



universität  
wien

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Die Japanischen Lackarbeiten der Wiener  
Weltausstellung von 1873 im Österreichischen  
Museum für Angewandte Kunst

Verfasserin

Anna Minichberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im November 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Univ. Doz. DDr. Jorinde Ebert

## **Vorwort**

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit ausgewählten Beispielen der japanischen Lackkunst, jenen Objekten, die auf der Wiener Weltausstellung im Jahre 1873 zu sehen waren, und sich heute im Österreichischen Museum für angewandte Kunst befinden. Nachdem bereits im späten 17. und 18. Jahrhundert japanische Lackwaren im Zuge der Chinamode in Europa großes Aufsehen erregten, wurden die kunsthandwerklichen Lackgegenstände auf der Weltausstellung in Wien mit großem Enthusiasmus angenommen. Gemeinsam mit den japanischen Blockdrucken lösten sie eine zweite Welle der Japanbegeisterung aus, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in einer Kunstströmung manifestierte, die heute als ‚Japonismus‘ bekannt ist. Insbesondere diese japanischen Ausformungen in der österreichischen Kunst haben mein Interesse geweckt, und mich dazu veranlasst, mich mit dem Thema der Lackkunst Japans näher auseinanderzusetzen.

Im Jahre 2006 hatte ich die Aufgabe für die Ausstellung *„Japan. Meiji-Kunst & Japonismus“*, die im Frühjahr 2007 in der Kunsthalle Krems zu sehen war, zum Thema Japonismus in Österreich zu recherchieren. Im Zuge dieser Tätigkeit hatte ich das Glück einen begeisterten Sammler österreichischer japonistischer Kunst kennen zu lernen, Herrn Prof. Dr. Peter Pantzer, bei dem ich mich ganz besonders für seine zahlreichen Ratschläge und seine Anregungen bedanken möchte. Auch in technischen Belangen hatte ich einen hervorragenden Ratgeber, den Restaurator japanischer Lacke, Herrn Günther Heckmann, dem ein ganz besonderer Dank gebührt. Für die Hilfe bei Schwierigkeiten mit Übersetzungen aus der japanischen Literatur möchte ich mich bei Mag. Noriko Brandl bedanken.

Herrn Dr. Johannes Wieninger und Frau Mag. Andrea Pospichal bin ich für die produktive Zusammenarbeit in der Sammlung des MAK und ihre Geduld bei all meinen Fragen überaus dankbar. Bei meiner Betreuerin Frau Univ. Doz. DDr. Jorinde Ebert möchte ich mich besonders für sachliche Hinweise bedanken und dafür, dass sie meine Leidenschaft für die japanische Kunst geweckt hat. Nicht zuletzt gilt ein ganz besonderer Dank meinen Eltern, die mich stets moralisch, und auch finanziell unterstützt haben. Abschließend sei mein herzlichster Dank all denen mitgeteilt, die mir darüber hinaus direkt oder indirekt ihre Unterstützung zuteil werden ließen.

# Inhalt

	Vorwort.....	2
1.	EINLEITUNG.....	5
1.1.	Die Weltausstellungen – Geschichte, Funktion und Bedeutung...	7
1.2.	Die Wiener Weltausstellung.....	10
1.3.	Japan und die Wiener Weltausstellung.....	13
1.3.1.	Zur Geschichte der Teilnahme.....	13
1.3.2.	Die japanische Ausstellung.....	16
1.3.3.	Die Heimreise – Das Sinken der <i>Nil</i> .....	17
1.4.	Japan und Wien – Die Aufnahme in Österreich.....	17
2.	TECHNIK JAPANISCHER LACKARBEITEN eine Zusammenfassung anhand von Günther Heckmanns <i>„Urushi no waza“</i> .....	21
2.1.	<i>Urushi</i> – Ernte und Verarbeitung.....	21
2.2.	Werkzeuge und Materialien.....	24
2.2.1.	Werkzeuge.....	24
2.2.2.	Dekormaterialien.....	27
2.3.	Der Aufbau von Lackarbeiten.....	29
2.4.	Dekortechniken.....	31
3.	DIE JAPANISCHEN LACKARBEITEN DER WIENER WELTAUSSTELLUNG IM ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST.....	36
3.1.	Das Österreichische Museum für angewandte Kunst und seine Beziehung zu Japan.....	36
3.2.	Die japanischen Lackarbeiten der Wiener Weltausstellung.....	40
3.3.	Die japanischen Lackarbeiten der Wiener Weltausstellung im Österreichischen Museum für angewandte Kunst.....	44

3.3.1.	Japanische Lackarbeiten mit Etiketten der Weltausstellung (JE)..	46
3.3.2.	Identifizierte Lacke aus dem Fotoalbum der japanischen Weltausstellungskommission (A).....	56
3.3.3.	Die mit Hilfe der Inventarlisten identifizierten Lacke (INV).....	62
4.	JAPONISMUS IN ÖSTERREICH UM 1900.....	78
4.1.	Begriffsklärung und Entstehung.....	78
4.2.	Japanische (Lack)dekorationen und ihr Einfluss auf die österreichische Kunstproduktion.....	82
4.3.	Japanische Lackarbeiten und das österreichische Kunstgewerbe..	84
	Abkürzungsverzeichnis.....	91
	Glossar.....	92
	Literaturverzeichnis.....	98
	Abbildungen.....	103
	Abbildungsverzeichnis.....	150
	Zusammenfassung.....	161
	Summary.....	163
	Lebenslauf.....	165

# 1. EINLEITUNG

Seit mehr als 3000 Jahren werden in Japan Gegenstände für den alltäglichen und rituellen Gebrauch lackiert. Schon früh hatte der Lack neben seiner Funktion als schützender Überzug auch einen dekorativen Zweck. Nach Übernahme unterschiedlichster Techniken aus China und Korea entwickelte sich in Japan über Jahrhunderte hinweg ein eigenständiges Kunsthandwerk, das bald zu einer Hochblüte heranreifte. Im Westen begann die Begegnung mit japanischem Kunsthandwerk ab dem 16. Jahrhundert. Nach der Öffnung Japans im Jahre 1868 und der Teilnahme an zahlreichen Weltausstellungen gelangten Lackobjekte in großer Zahl in den Westen. Die Wiener Weltausstellung von 1873 hatte im Sinne eines multikulturellen Austauschs eine bedeutende Funktion inne. Zum ersten Mal konnten japanische Lackarbeiten in großem Stil bewundert werden. Während im Anschluss daran viele dieser Objekte an unterschiedliche europäische Museen verschenkt wurden, und ein großer Teil wieder nach Japan zurückkehrte, befindet sich ein kleinerer Teil noch in Österreich – im Österreichischen Museum für angewandte Kunst.

In der vorliegenden Diplomarbeit soll sowohl ein kurzer Überblick über die Geschichte der Weltausstellungen, insbesondere der Wiener Weltausstellung, gegeben werden, als auch ein Einblick in die japanische Situation nach der Öffnung 1868 und das Bestreben sich auf dem westlichen Markt mit Hilfe der Weltausstellungen zu profilieren. Ein Kapitel behandelt die Technik japanischer Lackarbeiten, was für eine genaue Analyse der Objekte unerlässlich ist. Das Hauptaugenmerk in dieser Diplomarbeit liegt jedoch auf den Lackobjekten selbst, jenen Arbeiten, die einst auf der Wiener Weltausstellung zu sehen waren und sich heute im Österreichischen Museum für angewandte Kunst befinden. Diese habe ich versucht zu identifizieren und im Hinblick auf ihre Form, Funktion, ihre Technik und Motivik, zu beschreiben.

Das letzte Kapitel habe ich jenem Phänomen gewidmet, das gegen Ende des 19. Jahrhunderts das Kunstschaffen in Österreich maßgeblich geprägt hat, dem Japonismus. Insbesondere die japanischen Lackarbeiten setzten wesentliche Impulse für eine Auseinandersetzung, die ich mittels einiger signifikanter Beispiele herauszuarbeiten versuchte.

Die Literatur, die sich bisher den japanischen Lackarbeiten der Wiener Weltausstellungen gewidmet hat – es handelt sich hierbei um einige wenige Ausstellungskataloge – ist unvollständig und veraltet. Wichtig erschien mir deshalb eine möglichst vollständige Untersuchung aller betreffenden Lackarbeiten im Österreichischen Museum für angewandte Kunst. Hilfreich waren hierzu der Katalog „*Japan auf der Weltausstellung in Wien 1873*“ von Herbert Fux aus dem Jahre 1973, aber auch der „*Catalog der kaiserlich japanischen Ausstellung*“, den die japanische Ausstellungskommission im Jahre 1873 zusammengestellt hat. Die Wertschätzung japanischer Lackarbeiten veranschaulicht am besten Jacob Falkes Buch über „*Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873*“ aus dem Jahr 1873. Für die Geschichte der Wiener Weltausstellung waren insbesondere die „*Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*“ aus den Jahren 1865 bis 1875 interessant.

Im Bereich Technik war das Buch „*Urushi no waza. Japanlack Technik*“ von Günther Heckmann aus dem Jahr 2002 von höchster Relevanz. Günther Heckmann ist selbst als Restaurator japanischer Lackarbeiten tätig.

Dem Japonismus wurden in den letzten 20 Jahren in Österreich zwei Ausstellungen gewidmet. 1990 fand im Österreichischen Museum für angewandte Kunst eine Ausstellung mit dem Titel „*Verborgene Impressionen*“ statt, dazu gibt es einen Katalog von Peter Pantzer und Johannes Wieninger mit viel Bildmaterial. Weiters gab es in Krems 2007 eine Ausstellung mit dem Titel „*Japan. Meiji-Kunst & Japonismus. Aus der Sammlung Khalili*“. Außerdem gibt es einen Katalog in englischer Sprache „*Japonisme in Vienna*“ zu einer Ausstellung im Tobu Museum of Art in Tokyo aus dem Jahr 1994.

## 1.1. Die Weltausstellungen – Geschichte, Funktion und Bedeutung

Das Phänomen Weltausstellung entwickelte sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts aus den nationalen Gewerbe- und Industrieausstellungen, die ab dem späten 18. Jahrhundert in Genf, Hamburg, Prag und vor allem auch in Paris stattfanden.<sup>1</sup> Doch während diese Gewerbeausstellungen primär der staatlichen Industrieförderung dienten, verkörperten die Weltausstellungen „den universalen Charakter des ausgebildeten kapitalistischen Industrie- und Handelssystems“<sup>2</sup>. Es handelte sich um wirtschaftliche und kulturelle Großereignisse, auf denen die Industrienationen der Welt ihren Fortschritt und Größe demonstrierten. Vor allem die Suche nach neuen Absatzmärkten und der Wunsch nach einem internationalen Vergleich waren Anlass der aufklärenden, belehrenden und werbenden Schauveranstaltungen. „*Industrieller und kultureller Wettstreit, Entertainment und Bildung der Massen [gingen] auf diesen populären ‚Welt- und Zeitreisen an einem Ort‘ Hand in Hand.*“<sup>3</sup>

Neben dem Streben nach Fortschritt bestimmten auch Rückschau und Reflexion über die Vergangenheit der Menschen die Ausstellungen. Der Vergleich zwischen Damals und Heute machte den Stand der Entwicklung noch deutlicher. Die publikumswirksam präsentierten Errungenschaften des Fortschritts weckten bei zahlreichen Besuchern Zukunftsängste, die ebenfalls thematisiert wurden. Tradition wurde als Ruhepol zu Moderne und Fortschritt dargestellt. Auch die Religion spielte in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle.<sup>4</sup>

Nicht ohne Grund wurden die Weltausstellungen jener Zeit in relativ kurzen Abständen ausgetragen. Industriegüter konnten nun massenhaft produziert werden. Zum ersten Mal in der Geschichte war Ware nicht mehr wie im Barock Luxusgut für eine kleine Elite,

---

<sup>1</sup> Vgl. KALB, Christine: „Weltausstellungen im Wandel der Zeit und ihre infrastrukturellen Auswirkungen auf Stadt und Region“, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe V, Volks- und Betriebswirtschaft, Bd./Vol. 1570, Frankfurt am Main 1994, Seite 9

<sup>2</sup> HALTERN, Utz: *Die Londoner Weltausstellung von 1851. Ein Beitrag zur Geschichte der Bürgerlich-Industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert*, Münster 1971, Seite 2

<sup>3</sup> WÖRNER, Martin: *Die Welt an einem Ort. Illustrierte Geschichte der Weltausstellungen*, Berlin 2000, Seite 9

<sup>4</sup> Vgl. ebenda, Seite 192

sondern als Masse für Massen erhältlich. „Die Weltausstellungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware.“<sup>5</sup>

Gleichsam einer Inventarisierung der Welt erhoben die Weltausstellungen den Anspruch, eine lückenlose Gesamtschau des menschlichen Schaffens zu präsentieren. Das Spektrum der ausgestellten Güter erstreckte sich von industriell hergestellten Massenartikeln, Kunstwerken oder Luxuswaren bis hin zu Aufsehen erregenden Erfindungen. Es gab kaum ein menschliches Erzeugnis, das nicht für ausstellungswürdig erachtet wurde. So kam es zu einer Verherrlichung der menschlichen Arbeit, und zu einer Musealisierung ihrer Produkte.<sup>6</sup>

Neben dem ökonomischen Bereich waren die Entwicklungstendenzen in Technik und Wissenschaft, aber auch Bildung und Kunst entscheidender Grund für die Durchführung der Weltausstellungen, aber auch ein gesteigertes Bedürfnis der bürgerlichen Gesellschaft nach neuen Formen der öffentlichen, länderübergreifenden Kommunikation, vor allem zwischen Fabrikanten, Gewerbetreibenden und Kaufleuten. Auch die Interessen von Kapital, Produktion, Handel und Konsum sollten miteinander verflochten werden. Neben der Vision eines einheitlichen Welthandels äußerten die Weltausstellungen aber auch den Wunsch nach Weltfrieden, resultierend aus der Vorstellung der menschlichen Einheit.

Die Weltausstellungen wuchsen in ihrer äußeren Erscheinung daher zu monumentalen Darstellungen des bürgerlichen Fortschritts an. Auf größtmöglicher Fläche wurden bedeutende Bauten als Wahrzeichen errichtet. War es in London 1851 der Kristallpalast (**Abb. 1**), gefertigt aus einer Eisen- und Glaskonstruktion, die für die Industriearchitektur richtungweisend wurde, so war es in Wien 1873 der Industriepalast (**Abb. 2**) mit seiner dominierenden Rotunde (**Abb. 3**).

Die Vereinigung der Welt an einem Ort bezog sich aber nicht nur auf die prunkvollen Paläste der Weltausstellung, sondern vor allem auf die Menschen, die aus den verschiedensten Ländern der Erde zusammenströmen sollten, um den „Tempel der Weltkultur“<sup>7</sup> zu bevölkern und zu bestaunen.

---

<sup>5</sup> PLUM, Werner: *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert. Schauspiele des sozio-kulturellen Wandels*, Hefte aus dem Forschungsinstitut der Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn - Bad Godesberg 1975, Seite 11; Ausdruck von Walter Benjamin

<sup>6</sup> Vgl. HALTERN, Utz: (zit. Anm. 2), Seite 355

<sup>7</sup> Ebenda, Seite 355

Die Weltausstellungen hatten eine enorme Ausstrahlung. Auch in ihren Anfängen, als die Reisebedingungen noch schwieriger waren, zogen sie Millionen von Besuchern an. Trotz immenser Investitionen und hoher Verluste der Veranstalter war die Organisation einer Weltausstellung ein großer Schritt vorwärts, und zwar nicht nur für das Exportgeschäft, sondern auch für die Städte, die bei dieser Gelegenheit gewaltige Summen in die Infrastruktur sowie in die Gestaltung der öffentlichen Anlagen, Einrichtungen und Unterkünfte investierten.<sup>8</sup>

So entwickelte sich ein regelrechter „*Exhibitions-kultus*“<sup>9</sup>. Bis zur *Exposition Universelle* in Paris 1900, die einen Höhepunkt darstellte, fanden auf der ganzen Welt elf größere Weltausstellungen statt. Darüber hinaus gab es neben Kolonial-, Landes- und Regionalausstellungen auch noch mehrere kleinere internationale Schauen.

Die erste Weltausstellung (*Great Exhibition of the Works of all Nations*) fand 1851 in London statt. England war als alte Kolonialmacht und durch seine technische Überlegenheit, die expandierende Industrie, die Vorherrschaft auf See und seine Einführung des Freihandelsprinzips geradezu prädestiniert für die Durchführung eines solchen Großereignisses.<sup>10</sup> Es bot zu dieser Zeit auch als einziges Land neben Frankreich die infrastrukturellen Grundlagen, um ein solches Großereignis zu bewältigen. Immerhin wurden über sechs Millionen Besucher aus aller Welt gezählt. 28 Länder präsentierten im Hyde Park auf einer Fläche von zehneinhalb Hektar ihre Produkte.<sup>11</sup> Diese erste Weltausstellung war in vier große Gruppen unterteilt: Rohstoffe, Maschinen, Fabrikate und angewandte Künste. Da die Ausstellung industriellen Charakter haben sollte, wurde auf die „schönen Künste“ verzichtet. Die Veranstaltung erzielte – auch in finanzieller Hinsicht – einen enormen Erfolg. Dies veranlasste zahlreiche Städte auf verschiedenen Kontinenten in geringen Zeitabständen von durchschnittlich etwa fünf Jahren ähnliche Schauen durchzuführen.

Die nächsten Weltausstellungen fanden 1855 in Paris und 1862 in London statt. Neu und symptomatisch für die französische Kulturnation war 1855 die Einbeziehung der bildenden Kunst als eigenständiger Kategorie. Von besonderer Bedeutung war die 1867

---

<sup>8</sup> Vgl. MATTIE, Erich: *Weltausstellungen*, Stuttgart, Zürich 1998, Seite 8

<sup>9</sup> WÖRNER, Martin: (zit. Anm. 3), Seite 14

<sup>10</sup> Vgl. HALTERN, Utz: (zit. Anm. 2), Seite 34

<sup>11</sup> Vgl. MATTIE, Erich: (zit. Anm. 8), Seite 11

in Paris stattfindende *Exposition Universelle*, die von 6,8 Millionen Besuchern auf einer Fläche von 66,8 Hektar gefeiert wurde. 52200 Aussteller aus 32 Ländern nahmen daran teil.<sup>12</sup> Innovativ an dieser Ausstellung waren ihr Klassifikationssystem und vor allen Dingen die kleineren und größeren themenbezogenen Pavillons, die architektonisch unterschiedlich und häufig exotisch gestaltet worden waren.

## 1.2. Die Wiener Weltausstellung

1873 organisierte schließlich Österreich nach langen Jahren der Planung die erste Weltausstellung im deutschen Sprachraum. Es sollte auch die letzte für das 19. Jahrhundert bleiben. Es war das Jahr, in dem Kaiser Franz Joseph sein 25-jähriges Regierungsjubiläum feierte.

Nachdem der Kaiser 1857 den Startschuss für die Erweiterung der inneren Stadt gegeben hatte, befand sich Wien in dieser Zeit in einer Phase des architektonischen Umbruchs von einer mittelalterlichen Befestigungsstadt zu einer mitteleuropäischen Metropole. Die Planung der Weltausstellung war mit der Stadtentwicklung Wiens eng verbunden. Neben der Regulierung des Straßennetzes wurde auch der Bau der geplanten Gebäude um die Ringstraße vorangetrieben.

Die Ausstellung fand auf dem Pratergelände an der Donau statt. Auf einer Fläche von 17 Hektar wurden – im Zuge der Umgestaltung des ehemaligen Parks – viele Bäume gerodet. Das Hauptgebäude (**Abb. 2**) wurde, wie bei den Ausstellungen in Paris 1855 und in London 1862, im Stil der Neorenaissance erbaut, unterschied sich aber von seinen Vorgängern durch seinen auffallenden Grundriss. Der rechteckige Baublock wurde von nicht weniger als 17 Querschiffen durchkreuzt. Es gab nur einen Mittelgang, der aber über 900 Meter lang war. Die Querschiffe waren geschlossen und ergaben somit eine Fischgrätenstruktur. Das Konzept stammte ursprünglich von den Architekten Eduard van der Nüll (1812-1868) und August von Siccardsburg (1813-1868), die bereits den Bau der neuen Hofoper an der Ringstraße durchgeführt hatten.

Die drei zentralen Querschiffe des Baublocks waren miteinander verbunden. Aus der Mitte ragte die Rotunde (**Abb. 3**) auf, die ein Glanzstück der Ingenieursbaukunst darstellte. Für ihre Konstruktion war der Engländer John Scott Russell (1808-1882)

---

<sup>12</sup> Vgl. MATTIE, Erich: (zit. Anm. 8), Seite 19; Vgl. auch WÖRNER, Martin: (zit. Anm. 3), Seite 10: 52000 Aussteller aus 44 Ländern

beauftragt, dessen Pläne von dem gesamtverantwortlichen Architekten der Weltausstellung Carl von Hasenauer (1833-1894) modifiziert wurden.<sup>13</sup> Die deutsche Firma Johann Caspar Harkort führte die Pläne aus.<sup>14</sup> Bei dem Rundbau handelte es sich um eine teilweise verkleidete Stahlkonstruktion. Die Kuppel wurde von 32 Säulen getragen, die jeweils 24 Meter hoch waren. Sie besaß eine Rippenstruktur, an der die Dachbekleidung aufgehängt war. Von außen war diese Konstruktion teilweise sichtbar, innen wurde sie von aufwendigen Verzierungen verdeckt. Die in ihrem Durchmesser 107 Meter große Kuppel war die größte Konstruktion ohne Zwischenstützen, die es bis zu diesem Zeitpunkt gegeben hatte.

Die Rotunde war das einzige Gebäude, das schon zur Eröffnung der Ausstellung am ersten Mai fertig gestellt war, der Rest folgte erst in der zweiten Junihälfte.<sup>15</sup>

Von der Rotunde nach Osten und Westen hin erstreckten sich die beiden Trakte des Industriepalastes. Im Westen befand sich die amerikanische Ausstellung, auf einer großen Fläche um die Rotunde angelegt das Ausstellerland Österreich, und schließlich ganz im Osten Japan.<sup>16</sup>

Speziell für die Ausstellung wurden aus logistischen Gründen eigene Verkehrssysteme entwickelt. Bahngleise führten über das Gelände, und am Rande gab es für Kutschen Parkplätze, die aber meist leer blieben.

Die Ausstellung war nicht mit Glück gesegnet. Acht Tage nach Ausstellungseröffnung brach die Wiener Börse zusammen, was für eine große Verunsicherung sorgte, und den Besucherstrom bremste. Im September 1873 brach die Cholera aus. Es regnete ständig, und zu allem Überfluss war das Dach des Ausstellungsgebäudes nicht wasserdicht. Das Resultat war - trotz der sieben Millionen Besucher - ein großes finanzielles Defizit.<sup>17</sup>

Generaldirektor der Wiener Weltausstellung war Doktor Wilhelm Freiherr von Schwarz-Senborn (1816-1903), dem bei den Entscheidungen bezüglich des Ausstellungskonzeptes zuerst völlig freie Hand gelassen worden war. Für die ab 1870 geplante Weltausstellung wurde ein Kredit von sechs Millionen Gulden bewilligt, bei

---

<sup>13</sup> Vgl. MATTIE, Erich: (zit. Anm. 8), Seite 28

<sup>14</sup> Vgl. PEMSEL, Jutta: *Die Wiener Weltausstellung von 1873 und ihre Bedeutung für die Entfaltung des Wiener Kulturlebens in der Franzisco-Josephinischen Epoche. Eine historische Studie*, Dissertation, Wien 1983, Seite 110

<sup>15</sup> Vgl. MATTIE, Erich: (zit. Anm. 8), Seite 28f

<sup>16</sup> Vgl. KIRCHER, Christian: *Die Wiener Weltausstellung 1873. Zur Entwicklung des industriellen Ausstellungswesens im 19. Jahrhundert*, Diplomarbeit, Wien 1989, Seite 82

<sup>17</sup> Vgl. WÖRNER, Martin: (zit. Anm. 3), Seite 11f

der Eröffnung waren aber bereits etwa 16 Millionen Gulden ausgegeben worden. Die Ausstellung schloss am zweiten November 1873 mit einem Defizit von beinahe 20 Millionen Gulden.<sup>18</sup> Für den finanziellen Verlust wurde der Generaldirektor Schwarzenborn verantwortlich gemacht.

Im historischen Rückblick betrachtet, fällt die Beurteilung der Wiener Weltausstellung jedoch positiv aus. Mit dem Ausbau der Ringstraße war eine deutliche Verbesserung der Infrastruktur eingetreten. Außerdem hatte die k. und k. Monarchie außenpolitisch stark an Ansehen gewonnen. Zu diesem Erfolg trugen besonders das rege Interesse des Kaisers sowie der Besuch verschiedener fremder Herrscher in Wien bei.

Durch die zahlreichen ausländischen Teilnehmer und Besucher konnten internationale Kontakte geknüpft werden, die ohne die Ausstellung nicht zustande gekommen wären. Mit der Teilnahme von 53000 Ausstellern aus mehr als 40 Ländern gelang Österreich ein Rekord hinsichtlich der Zahl der beteiligten Länder. Vor allem das Interesse von Ländern des Nahen und Fernen Ostens war groß.<sup>19</sup>

Die Motive für die Teilnahme der „westlichen Industrienationen“ waren aber andere als die der „östlichen Kulturnationen“. Für die westlichen Länder waren besonders der Wunsch nach Selbstdarstellung, sowie die Präsentation wirtschaftlicher, kultureller und politischer Stärke ausschlaggebend für eine Beteiligung. Hingegen nahmen die Länder des Ostens an der Weltausstellung teil, um ihre Kulturen vorzustellen und an die westliche Wirtschaft anzuknüpfen. Vertretene Länder des Ostens waren Ägypten, China, Japan, Marokko, Persien, Thailand, Tunesien und die Türkei. Für viele von ihnen bedeutete die Teilnahme an der Weltausstellung in Wien die erste direkte Kontaktaufnahme mit dem Westen.<sup>20</sup>

Das große Interesse der östlichen Länder führte August Oncken auf die zentrale Lage Wiens zurück: *„Zum ersten Male werden die Völker nach einem Punkte geladen, welcher dem Osten, der Wiege des Menschengeschlechts, näher liegt, in eine Monarchie, die vermöge der Kulturbeschaffenheit der ihr zugehörigen Länder mit einem Fuße im Morgenland mit dem anderen im Abendlande steht, und als deren*

---

<sup>18</sup> Vgl. ULLREICH, Elisabeth: *Wilhelm Exner und die Weltausstellungen*, Diplomarbeit, Wien 1989, Seite 45f

<sup>19</sup> Vgl. PEMSEL, Jutta: (zit. Anm. 14), Seite 151

<sup>20</sup> Vgl. ebenda, Seite 155

*eigenste Berufsaufgabe man die Vermittlung zwischen beiden Welten anzusehen sich gewöhnt hat.*<sup>21</sup>

Tatsächlich waren schon 1862 in London (**Abb. 4**) verschiedene japanische Objekte zu sehen, die sich allerdings im Besitz von Sir Rutherford Alcock (1809-1897) befanden, dem ersten britischen Generalkonsul in Japan. Es handelte sich um 600 Stücke, bestehend aus 200 Lacken, 120 Metallarbeiten und über 80 Keramiken.<sup>22</sup>

Bei der Weltausstellung in Paris 1867 versuchten sich China und Japan mit der Errichtung kleinerer Pavillons, die in der Abteilung Afrika-Asien Platz fanden. Die Tokugawa Regierung beschränkte sich jedoch in ihrer Präsentation auf Fächer, Textilien und Papier, sowie auf verschiedene Naturprodukte. Die Produkte waren bunt durcheinander aufgestellt, Altes war mit Neuem vermischt. Der Großteil der Arbeiten war von Händlern in Auftrag gegeben, und anschließend von der Regierung gekauft worden. Neben den offiziellen Vertretern der Regierung sandten auch interessierte Privatpersonen – wie der Kaufmann Shimizu Usaburo – Kisten mit Ausstellungsgütern nach Paris.<sup>23</sup> Die hohen Erwartungen der Pariser Besucher konnten nur teilweise erfüllt werden. Wie sich herausstellen sollte, stand die Größe und Qualität der japanischen Ausstellung in Wien zu der dagegen eher ärmlich anmutenden Vertretung in Paris in keiner Relation.<sup>24</sup>

## **1.3. Japan und die Wiener Weltausstellung**

### **1.3.1. Zur Geschichte der Teilnahme**

Die Teilnahme Japans an der Wiener Weltausstellung wäre in diesem Ausmaße sicher nicht möglich gewesen, wenn nicht wenige Jahre zuvor - 1868 - der große Umbruch der Meiji-Restauration in Japan stattgefunden hätte. Dieses politische und kulturelle Umdenken, die Öffnung gegenüber dem Westen und das Ende der langen

---

<sup>21</sup> ONCKEN, August: „Die Wiener Weltausstellung 1873“, in: HOLTZENDORFF, Franz von und ONCKEN, Wilhelm (Hg.): *Deutsche Zeit- und Streitfragen. Flugschriften zur Kenntniß der Gegenwart*, Jahrgang II, Heft 17-32, Heft 17/18, Berlin 1873, Seite 15

<sup>22</sup> Vgl. CODY, Sara und KUMIKO, Doi (Hg.): *Japan goes to the Worlds's Fairs. Japanese Art at the Great Expositions in Europe and the United States 1867-1904*, Ausst.-Kat., Los Angeles County Museum of Art, 2005, Seite 16

<sup>23</sup> 181 Kisten von der Regierung und 57 von Privatpersonen; Vgl. ebenda, Seite 18

<sup>24</sup> Vgl. FRAUBERGER, Heinrich (Hg.): *Allgemeine Illustrierte Weltausstellungszeitung*, Band I, Nummer 20, Wien, am 30. October 1872, Seite 220

Abschließungspolitik läuteten nach langer Shogunaler Herrschaft die kaiserliche Meiji-Periode ein.<sup>25</sup>

1869 wurde zwischen Japan und Österreich-Ungarn ein Freundschafts-, Handels- und Schifffahrtsvertrag (**Abb. 5**) abgeschlossen, zu dessen Ratifikation Heinrich Freiherr von Calice (1831-1912) zu Neujahr 1872 in Tokyo eintraf. Mit sich führte Calice, der als erster ständiger österreichischer Diplomat in Japan beglaubigt wurde, die Einladung zur Teilnahme Japans an der Wiener Weltausstellung. *„Eine solche Teilnahme Japans in einer seinen großen Hilfsquellen würdigen Weise würde gewiss das wirksamste Mittel bilden [...], um beide Völker miteinander näher bekannt zu machen und zwischen ihnen dauernde und wertvolle Verbindungen zu begründen.“*<sup>26</sup>

Im Zuge einer feierlichen Audienz überreichte Calice dem Tenno eine förmliche Einladung zur Weltausstellung. Bereits wenige Tage danach wurde – auf Anraten von Calice – eine Ausstellungskommission ins Leben gerufen. Die ersten drei Mitglieder waren der Vizeminister des Auswärtigen Terajima, der Vizeminister der Finanzen Inoue und der Staatsrat Okuma, der später Präsident der Kommission werden sollte und sich leidenschaftlich der Organisation zur Teilnahme an der Weltausstellung widmete.<sup>27</sup>

Als Bewährungsprobe für die große Ausstellung in Wien wurden im Frühjahr zwei erste Ausstellungen in Kyoto und Tokyo abgehalten. Ausgestellt wurden Objekte, die bereits aus ganz Japan ihren Weg nach Tokyo gefunden hatten.<sup>28</sup>

Im Juni wurde schließlich der Vizeminister für die öffentlichen Arbeiten Sano Tsunetami (1822-1902) zum Direktor, und später auch zum stellvertretenden Vorsitzenden der Kaiserlichen Kommission ernannt (**Abb. 6**), der zuletzt fast 100 Teilnehmer angehörten.

Auch die Zahl der Exponate, die nach Wien geschickt werden sollten, stieg beträchtlich. Im Dezember 1872 fand in Tokyo eine letzte Besichtigung vor dem Abtransport nach Wien statt. Bei dieser Gelegenheit wurden die Stücke der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und fotografiert. Dies war die Geburtsstunde des ersten japanischen Museums,

---

<sup>25</sup> Vgl. PANTZER, Peter: „Japonismus in Österreich oder: die Kunst kennt keine Grenzen“, in: PANTZER, Peter und WIENINGER, Johannes (Hg.): *Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870-1930*, Ausst.-Kat., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990, Seite 10

<sup>26</sup> PANTZER, Peter: „Japans Weg nach Wien – Auftakt und Folgen“, in: FUX Herbert: *Japan auf der Weltausstellung in Wien 1873*, Ausst.-Kat., Österreichisch-Japanische Gesellschaft gemeinsam mit dem Museum für angewandte Kunst Wien, 1973, Seite 12

<sup>27</sup> Vgl. LORENZ, Reinhold: *Japan und Mitteleuropa. Von Solferino bis zur Wiener Weltausstellung (1859-73)*, Brünn 1944, Seite 147f

<sup>28</sup> Vgl. PANTZER, Peter: (zit. Anm. 25), Seite 13

des National-Museums in Tokyo.<sup>29</sup> Bei der Auswahl der Gegenstände scheuten die Japaner weder Geld noch Mühen. Die Wiener Weltausstellung kostete Japan 530000 Yen.<sup>30</sup> 4377 japanische Aussteller nahmen daran teil. 6668 Exponate wurden gezeigt. Darunter waren reiche Muster aus Seide, Kunstwerke aus Lack, Porzellan, Bronze, Email, Schildpatt, Fischbein, Kupfer, Gegenstände aus Bambus, Papierproben und eine Auswahl an Fossilien aus dem Tier- und Pflanzenreich.<sup>31</sup>

Am 10. Januar stach der Dampfer „Phase“ mit Heinrich von Siebold (1852-1908), der für die japanische Delegation auf der Weltausstellung als Übersetzer tätig war, und rund 500 Tonnen Ausstellungsgütern in See.<sup>32</sup> Da dieses erste Schiff aber nicht genügend Fassungsvermögen hatte, wurde ein weiteres mit 600 Tonnen nachgesandt. An Bord dieses zweiten Schiffs befanden sich Sano Tsunetami, der den Tenno am Wiener Kaiserhof vertreten sollte, und der deutsche Ingenieur Dr. Gottfried Wagener (1831-1892), der als technischer Berater fungierte. Außerdem war auch Alexander von Siebold (1846-1911) mit auf dem Weg nach Wien, der wie sein jüngerer Bruder Heinrich Mitglied der Kaiserlichen Kommission war. Alexander von Siebold begleitete die Kommission als Honorar-Legationssekretär, war aber auch als Dolmetscher des japanischen Gesandten am österreichischen Hof tätig. Der vielseitige, älteste Sohn Philipp Franz von Siebolds (1796-1866) war ab 1873 als Korrespondent für verschiedene europäische Museen beschäftigt, und trug viel zum Ausbau deren Japansammlungen bei.<sup>33</sup> Unter den ausländischen Begleitern war auch der österreichische Photograph Michael Moser (1853-1912), der einen Teil der Objekte in Tokyo fotografierte. Neben den diversen ausländischen Beratern reisten insgesamt auch 80 Japaner nach Wien. Unter diesen 80 Personen waren 43 Fachleute und Handwerker und 25 Beamte, die größtenteils dem ehemaligen Samuraistand entstammten.

---

<sup>29</sup> Vgl. KREJSA, Julia und PANTZER, Peter: *Japanisches Wien*, Wien 1989, Seite 25

<sup>30</sup> Vgl. PANTZER, Peter: (zit. Anm. 25), Seite 14

<sup>31</sup> Vgl. PEMSEL, Jutta: (zit. Anm. 14), Seite 173

<sup>32</sup> Vgl. FRAUBERGER, Heinrich (Hg.): *Allgemeine Illustrierte Weltausstellungszeitung*, Band II, Nummer 7, Wien am 20. Februar 1873, Seite 84; Vgl. auch LORENZ, Reinhold: (zit. Anm. 27), Seite 153: Die „Phase“ vermochte 700 Tonnen Ausstellungsgüter zu befördern

<sup>33</sup> Vgl. EBERT, Jorinde et al.: *Alexander von Siebold 1846-1911. Diplomat in japanischen Diensten*, Ausst.-Kat., Siebold Museum Würzburg, 1996, Seite 5; Vgl. auch EBERT, Jorinde: *Auf den Spuren Siebolds in Würzburg und Japan*, Katalog zur Eröffnungsausstellung des Siebold-Museums Würzburg, 1995, Vgl. auch KREINER, Josef: „Die drei ›japanischen Siebold‹ und ihr Wirken“, in: NOEVER, Peter (Hg.): *japan yesterday*, Ausst.-Kat., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, München 1997, Seite 13f

Mitte April, einen halben Monat vor Ausstellungseröffnung, traf Sano Tsunetami von Triest kommend in Wien ein.

### 1.3.2. Die japanische Ausstellung

Nicht alles konnte zur Ausstellungseröffnung am ersten Mai rechtzeitig fertig gestellt werden. In der „*Allgemeinen Illustrierten Weltausstellungs-Zeitung*“ erschien der Beitrag zur Eröffnung der japanischen Ausstellung erst in der Ausgabe vom 12. Juni 1873.<sup>34</sup> Der japanische Beitrag in Wien war nicht nur in der Seitengalerie des Industriepalastes zu sehen, zusätzlich gab es auch eine Freiluftausstellung, die einen besonderen Anziehungspunkt für die Besucher darstellte. In einem japanischen Garten (**Abb. 7**) befand sich die Nachbildung eines Schreines, ein Pavillon für kultische Tänze sowie mehrere Verkaufsstände wurden aufgestellt. Die hier verkauften Fächer (**Abb. 8**) wurden bald zu einer Art Wahrzeichen der Wiener Weltausstellung.<sup>35</sup>

Die japanischen Räume im Industriepalast (**Abb. 9 und Abb. 10**) waren mit violetter Stoff ausgekleidet, von der Decke hingen große, bunte Papierlampions herab. Am Eingang befand sich ein großer Fisch aus vergoldetem Kupferblech (**Abb. 11**), ein nationales Symbol Japans. Auf einer Wand hing eine Nachbildung aus lackiertem Papiermaché eines riesigen Buddhakopfes, wobei es sich wahrscheinlich um den Daibutsu von Kamakura handelte, oder aber um den Daibutsu von Nara (**Abb. 12**). Ursprünglich war geplant gewesen, die ganze Figur aufzustellen, doch beim Auspacken in Wien brannte durch ein Missgeschick ein Teil ab.<sup>36</sup> Allein der Durchmesser des grasgrünen und goldäugigen Kopfes betrug zweieinhalb Meter und zog alle Aufmerksamkeit auf sich. Im Übrigen war der Ausstellungsraum im Industriepalast eng mit Vitrinen und Gegenständen angefüllt.

Bei den Preisverleihungen schnitten die Japaner unerwartet gut ab. Etwa 200 japanische Produkte und Erzeugnisse wurden mit Preisen und Medaillen ausgezeichnet, was für die Qualität und den Rang der Arbeiten spricht. Die Krönung bildeten fünf Ehrenpreise, von denen einer für die Gruppe X, Lackwaren und Bronzen, verliehen wurde. Im Vergleich dazu erhielten die USA nur zwei Ehrenpreise.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Vgl. FRAUBERGER, Heinrich (Hg.): *Allgemeine Illustrierte Weltausstellungszeitung*, Band III, Nummer 8, Wien am 12. Juni 1873, Seite 93

<sup>35</sup> Vgl. LORENZ, Reinhold: (zit. Anm. 27), Seite 162

<sup>36</sup> Vgl. KREJSA, Julia und PANTZER, Peter: (zit. Anm. 29), Seite 26

<sup>37</sup> Vgl. PANTZER, Peter: (zit. Anm. 25), Seite 15 und 17

### 1.3.3. Die Heimreise – Das Sinken der Nil

In der Nacht des 20. März 1874 lief die *Nil* der *Compagnie des Messageries Maritimes* aus Frankreich, beladen mit 193 Kisten voll mit Ausstellungsstücken aus Wien, auf Grund und sank vor der Izu Halbinsel. An Bord waren nicht nur die japanischen Exponate, sondern auch Arbeiten, die aus verschiedenen Ländern der Welt durch Tausch oder Ankauf erworben worden waren. Durch diesen tragischen Unfall war die Ausstellungscommission in Tokyo gezwungen eine geplante Schau der Ausstellungsstücke aus Wien zu verschieben. Im Endeffekt wurden Gegenstände gezeigt, die später aus Europa nach Japan kamen. Darunter befanden sich auch solche, die sich im Besitz von Privatpersonen befanden, die an der Weltausstellung in Wien teilgenommen hatten.

Von der gesunkenen Fracht konnten 18 Monate später etwa 68 Kisten geborgen werden. Die Lackarbeiten mit *makie*-Dekor (Vgl. Seite 31-34), die sich an Bord der *Nil* befunden hatten, waren unversehrt. Dies ist in erster Linie ein Zeichen für die hervorragende Haltbarkeit der japanischen Lacke im Allgemeinen, aber auch für die gute Qualität, die die Japaner nach Österreich geschickt hatten. **Abb. 13** zeigt ein Buchschränkchen (68 x 80,1 x 38,7 cm) aus der mittleren Edo-Periode (18. Jahrhundert), das auf der Wiener Weltausstellung zu sehen war, und sich später an Bord der gesunkenen *Nil* befunden hatte. Das Stück stellt junge Kiefern und Buschkie in *makie*-Dekor dar und ist unversehrt im Tokyo National Museum zu bewundern.<sup>38</sup>

## 1.4. Japan und Wien – Die Aufnahme in Österreich

Die vielen Preise lassen auf eine gute Resonanz der japanischen Exponate in Wien schließen. Besonders reizvoll für den Besucher war die Exotik, die jedem Stück der japanischen Abteilung anhaftete. So wurde auch im über 1000 Seiten umfassenden offiziellen Ausstellungskatalog nie das original Japanische übersehen. Waren es bei der Land- und Forstwirtschaft die Sojabohnen, die Baumwolle oder die Seidenraupeneier, in der Textil- und Bekleidungsindustrie Gewebe aus Bambus, Papier und Seide, oder in der sehr reichhaltigen Kurzwaren-Industrie Schmuckgegenstände aus Elfenbein,

---

<sup>38</sup> Vgl. CODY, Sara und KUMIKO, Doi (Hg.): (zit. Anm. 22), Seite 28

Schildpatt und Perlmutter, Lackarbeiten und Schnitzwerke, Fächer, Schirme und künstliche Blumen.<sup>39</sup>

Von jeher hatte der ferne Osten für den Europäer einen geheimnisvollen Reiz ausgeübt. Seit Jahrhunderten waren durch den Handel Erzeugnisse in den Westen gelangt, und gaben eine Vorstellung davon, dass die Japaner in gewissen Gewerbe- und Industriezweigen eine Fertigkeit erreicht hatten, die ohnegleichen war. Nach dem Ende der Abschließungspolitik Japans hatte eine neue Ära begonnen. Was bisher aus älteren Berichten halb wie ein Mythos klang, erhielt nun seine Bestätigung oder Berichtigung. Vieles war bis zum Beginn der „Meiji-Restauration“ nahezu unbekannt geblieben. Nachdem sich nun Japan in großem Stil zur Wiener Weltausstellung aufmachte, konnte nicht nur das ferne Japan von den Kenntnissen des Westens lernen, auch Österreich profitierte von den Jahrtausende alten Traditionen des Ostens.

Der japanische Beitrag war in Gruppen gegliedert, die dem Besucher einen Querschnitt über die Leistungskraft des Landes vermitteln sollten. Neben Naturalien, Maschinen, Geräten und industriellen Produkten lag das Hauptaugenmerk auf hand- und kunsthandwerklichen Arbeiten, die über das japanische Wesen am besten Aufschluss geben konnten. Der gestellten Aufgabe gemäß wurden hauptsächlich zeitgenössische Arbeiten ausgestellt, aber auch ältere künstlerische Erzeugnisse waren vertreten. Japan stellte sich erstmals bewusst und in großem Umfang der Weltöffentlichkeit vor, die von diesem Zeitpunkt an mit dem Land der aufgehenden Sonne als aufstrebender Industriemacht rechnen musste.<sup>40</sup>

Vor allen Dingen erkannten die Japaner durch ihre Teilnahme an der Wiener Weltausstellung auch das enorme Verkaufspotential im Westen für ihre sowohl alten wie neuen Kunstgegenstände.

Insbesondere bei den Lackgegenständen ist auffällig, dass die Japaner deren aufwendige handwerkliche Herstellung auf der Weltausstellung akribisch genau präsentiert und beinahe didaktisch aufgearbeitet hatten. Darauf weisen Lacktafeln und Lackproben hin, die einzelne Schritte der Lackherstellung zeigen, wie auch auf dem „**Stellschirm in Fächerform**“ (Abb. 30) zu erkennen ist. Obwohl es sich bei einer Weltausstellung in erster Linie um eine Industrieschau handelte, legten die Japaner großes Augenmerk auf die Präsentation ihres Lackhandwerks. Originallacke sind nach wie vor intensivste

---

<sup>39</sup> Vgl. LORENZ, Reinhold: (zit. Anm. 27), Seite 158f

<sup>40</sup> Vgl. KREJSA, Julia und PANTZER, Peter: (zit. Anm. 29), Seite 27

Handarbeit und können bis heute nicht industriell hergestellt werden, was den Wert dieser Objekte noch weiter erhöht.

Für Österreich als Industrienation lag das Interesse auf dem Kennenlernen neuer Roh- und auch Kunstprodukte, die das Ausland billiger oder besser herstellen konnte. Neben dem Studieren dieser fremdländischen Erzeugnisse, wollte man auch von diesen lernen, sich von ihnen inspirieren lassen und die Resultate verwerten.

Vorurteile, man habe es im Morgenland mit Barbaren zu tun, wurden rasch beseitigt. *„Die europäischen Gegenstücke [waren] zwar in vielen Dingen, vorzüglich wo es auf physische Kraftwirkung und Massenhaftigkeit der Herstellung ankam, allen Andern bedeutend überlegen, sanken doch in Nichts zurück sobald man sie verglich mit der wunderbar stilvollen Haltung und Durchklärtheit, welche Allem anhaftete, was der Orient eingeliefert hatte.“<sup>41</sup>*

Jeder kam zu der Überzeugung, dass nicht nur der Osten vom Westen profitieren könnte, sondern auch umgekehrt der Okzident vom Orient. Allerdings stellte August Oncken fest, dass es dabei nicht um Nachahmung fremder Kultur ginge, da dies aufgrund der unterschiedlichen historischen Hintergründe und Ideen ein Ding der Unmöglichkeit sei. Imponierend für den Westen sei die ungebrochene, mehr als 1000-jährige Tradition, sowie Stil und harmonische Farbenstimmung. Oncken fügte hinzu, dass die westliche Kultur jüngeren Datums und noch im Kampf mit den Grundelementen sei. *„Hat unsere Kultur erst ein ähnliches Alter erreicht wie diejenige des Orients, so wird sie ohne Zweifel viel Größeres leisten.“<sup>42</sup>*

Für Japan bedeutete das Auftreten auf der Wiener Weltausstellung 1873 in erster Linie einen riesigen Erfolg. Bestaunt wurden nicht nur die ausgestellten Stücke, sondern vor allen Dingen auch die Japaner selbst, die Wien zu diesem Anlass zum ersten Mal betreten hatten. Obwohl bei der Eröffnung am ersten Mai die japanische Ausstellung noch nicht fertiggestellt war, zeigten sich die Besucher nicht enttäuscht, hatten sie doch die Möglichkeit den japanischen Handwerkern und ihren Vorgesetzten bei den Vorbereitungen zuzusehen. Die Fachkräfte arbeiteten gewissenhaft, sorgfältig und sehr

---

<sup>41</sup> ONCKEN, August: (zit. Anm. 21), Seite 15

<sup>42</sup> Ebenda, Seite 16

geschickt, außerdem hob sich ihr Verhalten gegenüber ihren Vorgesetzten vorteilhaft von der Aufsässigkeit vieler damaliger europäischer Industriearbeiter ab.<sup>43</sup>

Doch sollten auch die Japaner von den Europäern lernen. Der Leiter der Ausstellungskommission Sano Tsunetami schickte seine jungen Leute aus, um sich mit westlichen Errungenschaften vertraut zu machen. Auch nach dem Ende der Ausstellung blieben viele Japaner in Österreich, um Fachleute, Schulen, Fabriken und Industriegebiete in und um Wien zu besuchen. Gesehenes und Gelerntes wurde genau festgehalten und später in Japan in Dutzenden von Bänden publiziert.<sup>44</sup>

Durch Verkauf und Tausch gelangten viele japanische Arbeiten in europäische Sammlungen. Die Japaner konnten dagegen europäische Gewerbeobjekte für die Ausstattung eines Kunst- und Industriemuseums in Tokyo erhalten, und somit wertvolle Impulse für die eigene Industrie gewinnen.<sup>45</sup> Von Wien aus wurden japanische Objekte nach ganz Europa verkauft, an Museen, Sammler, Geschäftsleute, und an alle, die japanische Kunst in dieser Zeit für sich entdeckten. Das österreichische Museum für Kunst und Industrie erstand zum Beispiel Textilien, Leder- und Metallarbeiten, Bijouterien und Strohgeflechte. Die Japaner revanchierten sich mit Geschenken: Keramiken, Lackgeräte, Stoffmuster und Seidenmalereien.

---

<sup>43</sup> Vgl. PANTZER, Peter: (zit. Anm. 25), Seite 14f

<sup>44</sup> Vgl. ebenda, Seite 15

<sup>45</sup> Vgl. PEMSEL, Jutta: (zit. Anm. 14), Seite 322

## 2. TECHNIK JAPANISCHER LACKARBEITEN

### eine Zusammenfassung anhand von Günther Heckmanns

#### *„Urushi no waza“*<sup>46</sup>

#### 2.1. *Urushi* – Ernte und Verarbeitung

Lackbäume gehören zur Gattung der Sumachgewächse<sup>47</sup>, die hauptsächlich in den Tropen und Subtropen verbreitet sind. Der zur Weiterverarbeitung geeignete Saft kann aus drei Baumarten gewonnen werden. Der qualitativste Lack entstammt aber dem japanischen Lackbaum, *Rhus verniciflua* (**Abb. 14**), der neben Japan auch in China und Korea zu finden ist. Der Lacksumach kann, bei einem Durchmesser von 30 bis 80 Zentimetern, eine Höhe von bis zu 20 Metern erreichen. Das Holz des Baumes wird als Blindholz für Lackschalen oder auch kleinere Möbelstücke verwendet, an erster Stelle steht aber die Gewinnung des Lacksaftes. In allen Ländern kommt der Lackbaum sowohl wild wachsend als auch kultiviert vor. Bereits im sechsten Jahrhundert wurden Verfügungen erlassen, die sich mit der Kultivierung des Baumes beschäftigten. Durch den Import von billigerem, jedoch weniger qualitativem Lack aus China, Korea und Taiwan, bemüht sich Japan seit jüngster Zeit um größere Kulturen von Lackbäumen, um die landeseigene Produktion zu sichern.<sup>48</sup>

Geerntet wird der Lack - *urushi* - durch das Anritzen der Baumrinde (**Abb. 15**). Dieser Vorgang wird in Japan *urushi kaki* (*urushi* kratzen) genannt. Neben Techniken, die den Lackbaum auf einmal „verbrauchen“, besteht die gängigste Methode im Anritzen über einen längeren Zeitraum hinweg. Alle zwei bis drei Jahre wird der Saft in geringen Mengen gewonnen. Durch die Regenerationsphasen kann der Baum etwa 15 Jahre verwendet werden, was zur bestmöglichen Ausbeute führt.

Die Haupterntezeit für *urushi* liegt zwischen Mitte Juni und Ende September. Die Lackernte wird von speziellen Arbeitern durchgeführt, den *kakiko* (Sammler, Kratzer), die im Auftrag der Lackproduzenten arbeiten. Nur selten wird der Lack von den

---

<sup>46</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: *Urushi no waza. Japanlack Technik*, Ellwangen 2002. Da dieses Buch die Grundlage dieses Kapitels bildet, werde ich im folgenden Teil nur wenige Anmerkungen zur Quellen-Herkunft hinzufügen.

<sup>47</sup> Die Sumachgewächse (Anacardiaceae) bilden eine Familie der Bedecktsamer. Es gibt 985 Arten in 70 Gattungen, deren Wuchsform im Allgemeinen baum- oder strauchartig ist.

<sup>48</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: (zit. Anm. 46), Seite 12f

Künstlern selbst angezapft und raffiniert. Die Tätigkeit ist sehr mühsam und beansprucht viel Zeit. Durchschnittlich kann bei einer Bearbeitung von 150 Bäumen mit 30 Zentimetern Durchmesser eine Gesamtmenge von drei Litern Lacksaft am Tag geerntet werden. Aufwendig ist vor allem die Vorbereitung, da Sträucher entfernt und Baumrinden abgenommen werden müssen. Mit dem Zapfen wird etwa 30 Zentimeter über dem Boden begonnen. Pro Zapfstelle wird zuerst ein kleiner Einschnitt gemacht, um die Sekretförderung des Baumes anzuregen. Anschließend werden die eigentlichen Schnitte durchgeführt, die leicht schräg verlaufen, und nach oben hin immer breiter werden. Der Lacksaft tritt relativ schnell aus der Wunde aus, wird mit einer Spachtel drei bis vier Mal abgeschabt und anschließend in ein kleines hölzernes Sammelgefäß gefüllt (**Abb. 16**).

Die Anzahl der Ritzungen hängt von der Größe des jeweiligen Baumes ab. Bei einem Durchmesser von 20 bis 25 Zentimetern wird der Baum nur an einer Seite angezapft, bei 40 Zentimetern an zwei, und bei noch dickeren Stämmen an drei Seiten.

Von Bäumen, die nicht mehr verwendet werden können, werden im Herbst die Äste abgesägt, ins Wasser gestellt und ausgekocht. Der hierbei gewonnene Lack ist durch seinen hohen Wasseranteil minderwertig und wird meist für Grundierungen verwendet. Ausschlaggebend für die Qualität des Lacksaftes sind unter anderem auch das Alter und der Standort der Lackbäume, sowie die Häufigkeit der Zapfungen und die Genauigkeit bei der Raffinierung. Obwohl es sich stets um die gleiche Grundsubstanz handelt, gibt es erhebliche Unterschiede im Endprodukt, wie zum Beispiel ein variierendes Aushärteverhalten.<sup>49</sup>

Der von den Bäumen geerntete Lacksaft wird zuerst von größeren Verschmutzungen, wie kleinen Baumstücken oder Insekten, gereinigt. In diesem Zustand hat der Lack (*ki urushi*) noch einen Wasseranteil von 25 bis 30 Prozent, der, um einen hochwertigen Lack zu erhalten, im Laufe der Raffinierung auf etwa drei Prozent reduziert werden muss. Die Arbeitsschritte der Dehydrierung (*kurome*) und Homogenisierung (*nayashi*) erfolgen zumeist gemeinsam. Heutzutage werden für diese Vorgänge moderne Maschinen verwendet. Früher wurde die Lackschubstanz mit Paddeln in großen flachen Schüsseln an der Sonne gerührt. Dauer und Geschwindigkeit der Raffinierung, die

---

<sup>49</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: (zit. Anm. 46), Seite 14f

zugesetzte Wärme und die Art des Umrührens entscheiden über die spätere Verarbeitbarkeit und den Glanz des *urushi*. Der dehydrierte und homogenisierte Saft trägt den Namen *seisei urushi*.

Bereits während der Homogenisierung werden der Substanz Öle, Harze und Farbstoffe beigemischt. Das Mischverhältnis beträgt etwa zehn Teile *urushi* zu ein bis zwei Teilen Öl, wobei die Öle nur pflanzlichen Ursprungs sein dürfen. Sie führen zu einer besseren Transparenz und zu einem härteren Oberflächenglanz. Kiefernharz verbessert ebenfalls die Transparenz des Lacks, kann aber aufgrund seiner Klebrigkeit nur sehr sparsam und langsam beigemischt werden.

Farblacke werden großteils von den Lackkünstlern oder Lackarbeitern selbst pigmentiert. Die Lackhändler hingegen sind zumeist für die Herstellung des Schwarzlacks zuständig. Auch hierbei gibt es unterschiedliche Methoden und Rezepturen.

Flammruß zur Schwarzfärbung des Lacks wird heutzutage nur mehr selten verwendet, und wenn dann nur in Verbindung mit anderen Farbstoffen. Aufgrund der erforderlichen großen Menge an Ruß kann es rasch zu einer unregelmäßigen Lackoberfläche kommen. Mit Eisenstaub, der mit dem *urushi* chemisch reagiert, wird ein tiefer Schwarzlack ohne sichtbare Pigmentpartikel gewonnen.<sup>50</sup>

Als Grundfarben für *urushi* gelten Schwarz und Rot. Neben den ästhetischen Vorteilen dieser Farben, ist deren häufige Verwendung vor allen Dingen auf die technischen Grundlagen zurückzuführen. Die zersetzende Wirkung des Lacksaftes hat auf Zinnober und Rußschwarz keinen Einfluss.<sup>51</sup> Erst ab dem 18. Jahrhundert war es möglich, bedingt leuchtende Farblacke durch Pigmentbeimischungen zu erhalten. Gebräuchliche Pigmente zur Verwendung von Farblacken sind unter anderen: Bleiweiß, Cadmiumgelb, Chromgelb, Eisenoxid, Indigo, Malachit, Preußischblau und Zinnober.

---

<sup>50</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: (zit. Anm. 46), Seite 16f

<sup>51</sup> Dass sich aus der materialbedingten Dominanz von Rot und Schwarz eine spezifische Ästhetik entwickelte, entspricht der dem Menschen eigenen Adaption naturgemäßer Gegebenheiten. Zinnober spielt in der chinesischen Alchemie von alters her eine zentrale Rolle, und soll Langlebigkeit oder gar Unsterblichkeit verleihen. Sogar der Genuss von Speisen und Getränken aus rotem oder schwarzem Lackgeschirr soll auf den gläubigen Konsumenten eine lebensverlängernde Wirkung haben.

## 2.2. Werkzeuge und Materialien

### 2.2.1. Werkzeuge

Bei Betrachtung der Werkzeuge, die für die Herstellung von japanischen Lackarbeiten notwendig sind, ist festzustellen, dass sich diese im Laufe der Jahre und Jahrhunderte bis auf wenige Neuerungen kaum verändert haben. Sowohl die Arbeitsweise als auch die verwendeten Werkzeuge sind fest mit alten Traditionen verbunden.

**Der Spachtel** (*hera*): Der Spachtel (**Abb. 17**), der vorwiegend aus dem Holz der japanischen Zypresse geschnitzt wird, kommt bei unterschiedlichen vorbereitenden Arbeiten zur Anwendung, wie dem Anmischen von Grundierungen oder Pigmenten mit Lack, dem Auftragen von Grundierungsschichten, Textilien, Papier und der reinen Lackschichten.<sup>52</sup>

**Schleifsteine** (*toishi*): Schleifsteine, in unterschiedlichen Formen und Körnungen, werden zum Schleifen sämtlicher Grundierungsschichten herangezogen.<sup>53</sup>

**Holzkohle** (*togi sumi*): Gewonnen wird die Holzkohle vor allem aus den Hölzern der Magnolie, dem Tungölbaum und der Kamelie. Sie dient, in Verbindung mit Wasser, zum Schleifen der Lackschichten. Die Schleifrichtung verläuft stets quer zur Faser, um durch die abwechselnd weichen und harten Jahresringe eine leichte Materialabnahme zu erzielen. Der Brennvorgang ist äußerst zeit- und kostenaufwendig. Aus diesem Grund wurde Mitte des 20. Jahrhunderts das Ersatzmaterial Crystal<sup>54</sup> eingeführt.

Neben der Holzkohle gibt es auch andere Materialien, die bei Poliervorgängen zum Einsatz kommen. Die Schlusspolitur von Lackarbeiten wird mit Öl, und anschließend einem weichen Rehleder oder dem Handballen und Hirschhornmehl durchgeführt. Schwer zugängliche Ecken und Kanten werden mit Polierstäben aus Weidenholz oder

---

<sup>52</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: (zit. Anm. 46), Seite 54

<sup>53</sup> Vgl. ebenda, Seite 55

<sup>54</sup> Crystal ähnelt dem Bimsstein und kann in jeder Laufrichtung und Form verwendet werden. Es ist ebenfalls in unterschiedlichen Körnungen erhältlich und erheblich billiger, erreicht aber nie die Qualität von Holzkohle.

Bambus geglättet. Ein sehr spezielles Werkzeug ist der Zahn der Seebrasse, der zum Polieren der Einstreumaterialien herangezogen wird.<sup>55</sup>

**Einstreuröhren** (*funzutsu*): Einstreuröhren (**Abb. 18**) werden zum Einstreuen von unterschiedlichen Materialien auf die Lackoberfläche verwendet. Es handelt sich um kleine Röhren aus Bambus, die seit einigen Jahren auch aus Aluminium hergestellt werden. An einem Ende ist ein kleines Netz angebracht, um die Partikelgrößen der Einstreumaterialien genau platzieren zu können. Um das Metallpulver in das Röhrendende einzufüllen, wird meist ein kleiner Löffel (*saji*) verwendet.

Sehr feines Metallpulver wird mit Seidenwatte (*mawata*) auf die Lackoberfläche aufgedudert, oder mit feinen Pinseln aus Pferdehaar (*ashirai kebo*) aufgepinselt.<sup>56</sup>

**Pinsel:** Pinsel sind nach wie vor die wichtigsten Werkzeuge zur Herstellung von Lackarbeiten. Es werden zwei Grundarten unterschieden.

Zum ersten sind das breite Pinsel (**Abb. 19**) aus Menschen- oder Pferdehaar (*urushi hake*). Der Schaft wird traditionell aus Zypressenholz gefertigt. Sehr begehrt war lange Zeit das Haar der japanischen Perltäucherinnen, das aufgrund seiner Berührung mit dem Meerwasser für am besten geeignet schien. Diese Pinsel sind zwischen drei Millimetern und zwölf Zentimetern breit und werden für großflächige Arbeiten eingesetzt.<sup>57</sup>

Die Lackpinsel der zweiten Gruppe (**Abb. 20**) bestehen aus Haaren von Kaninchen, Katzen oder Ratten, wobei seit jüngster Zeit nur mehr fast ausschließlich Katzenhaar verwendet wird. Aus diesen Haaren werden neben breiten Pinseln (*damibake*) vorwiegend runde (*fude*) gefertigt. Die exklusivste Art von Lackpinseln wird aus den Achselhaaren der Ratte hergestellt (*neji fude*), die sich durch eine unübertroffen feine Spitze auszeichnen (Vgl. **Abb. 20**).

Die Farben des jeweiligen Schaftes weisen auf die verschiedenen Verwendungszwecke der einzelnen Pinsel hin (Vgl. **Abb. 20**). Ein Pinsel mit einem gelben Schaft wird für Freihandzeichnungen verwendet, bei denen die Strichstärke variiert. Ein roter Schaft ist

---

<sup>55</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: (zit. Anm. 46), Seite 55f

<sup>56</sup> Vgl. ebenda, Seite 57

<sup>57</sup> Vgl. ebenda, Seite 58f

Zeichen für die Herstellung von geraden oder runden Linien mit gleicher Strichstärke und ein schwarzer Schaft steht für dekorfüllende Ausmalungen.<sup>58</sup>

Nach ihrer Verwendung müssen die Pinsel sorgfältig mit Öl vom Japanlack gereinigt werden. Bei der richtigen Handhabung und Pflege haben die kostbaren Pinsel<sup>59</sup> eine mehrjährige Lebensdauer. Heutzutage ist es bereits beinahe ausgeschlossen, ohne die richtigen Beziehungen an gute Pinsel zu kommen. Es ist nur eine Frage der Zeit, bis die kunstvollen Pinsel aus Menschen- oder Tierhaar durch billige Einwegpinsel aus Kunststoff ersetzt werden, und nicht mehr erhältlich sind.

**Messer:** Das Schmieden von Messern hat in Japan eine lange Tradition, Arbeitsschritte und Materialmischungen werden von Generation zu Generation weitergegeben. Bei Lackarbeiten werden Messer für unterschiedliche Holzarbeiten, sowie auch für Grundierungs- oder Dekorarbeiten eingesetzt. Für die jeweiligen Aufgaben kommen verschiedene Messerarten zum Einsatz.

Die kleinen Schnitzmesser (*chokokuto*) (**Abb. 21**) werden unter anderem zum Ausschneiden von Konstruktions-Bereichen im Schnitzholz, zum Einbringen von Grundierungsmaterial, zum Entfernen von Grundierungsrückständen, zum Abschneiden von Resten eingelegter Metallfolie und zur Vorbereitung von Einlegearbeiten verwendet. Es gibt auch verschiedene Messer für Spezialarbeiten, wie die *chinkin nomi*, die für die Schnitte und Ritzungen der *chinkinbori*-Technik eingesetzt werden.<sup>60</sup>

**Filterpapier** (*washi*): Alle Lacksorten werden vor ihrem Einsatz, und vor allem nach dem Anmischen von Rohlack mit Farbpigmenten und Pflanzenfarbstoffen, mit Papier (**Abb. 22**) gefiltert. Dieses wird aus der Haut der Rinde von Maulbeerbaumästen hergestellt. Das Papier muss einerseits sehr dünn sein, um nicht zu viel des Lacks in sich aufzunehmen, andererseits aber langfaserig, um das Papier widerstandsfähiger und für den Auswringvorgang der Filtration reißfester zu machen. Teile des gewonnenen weißen Papiers werden mit dem roten Saft der Kaki-Frucht getränkt, um es noch zu stabilisieren.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: (zit. Anm. 46), Seite 61

<sup>59</sup> Ein *urushi hake* der Spitzenklasse mit einer Breite von etwa fünf Zentimetern kostet bei dem Pinselhersteller Izumi Seikichi in Tokyo etwa 1000 Euro.

<sup>60</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: (zit. Anm. 46), Seite 54f

<sup>61</sup> Vgl. ebenda, Seite 65

**Der Feuchteschrank (*urushi furo*):** In diesem werden die Lackgegenstände getrocknet. Traditionell besitzt jede Lackwerkstatt einen Feuchteschrank aus Zypressenholz, der durch Schiebetüren geöffnet werden kann. Zur Erhöhung der Luftfeuchtigkeit müssen die Innenseiten des Schrankes mit Wasser abgespritzt werden. Dies gewährleistet eine Aushärtung des Lackmaterials bei einer Luftfeuchtigkeit zwischen 60 und 85 Prozent. Ein Problem der traditionellen Schränke ist die Bildung von Schimmelsporen, die bei bestimmten Arten des verwendeten Holzes auftreten können. Außerdem müssen die Lackobjekte bei jeder neuen Bewässerung des Schrankes entnommen werden, damit sich kein Wasser an deren Oberfläche absetzen kann.

Größere Betriebe verwenden heutzutage Klimatrömmeln oder Klimaräume, in denen Temperatur und Luftfeuchtigkeit mit Computern gesteuert werden können.<sup>62</sup>

### **2.2.2. Dekormaterialien**

Nachdem bereits oben über Rohlack und seine Verarbeitung, sowie auch über Farbpigmente gesprochen wurde, werden in diesem Kapitel Dekormaterialien behandelt.<sup>63</sup> Neben rein maltechnischen Dekoren können zwei große Gruppen an Dekortechniken unterschieden werden: Streu- und Ein- oder auch Auflegearbeiten. Meist ist es korrekter von Auflegematerialien zu sprechen, da diese während des Schichtenaufbaus aufgelegt, und später wieder freigeschliffen werden. Einlegearbeiten werden hingegen erst am Ende in die Fläche eingearbeitet.

**Textilien:** Neben ihrer Funktion als eigenständiges Trägermaterial oder als Bestandteil der Grundierung sind Textilien auch als Dekormaterial zu finden. Gewebe aus Seide, Baumwolle, Leinen oder Hanf werden eingesetzt. Für den Dekor werden die Textilien in meist grober Struktur aufgelegt, und mit schwarzem oder rotem Lack überfangen.

**Eierschalen:** Eierschalen sind sowohl in pulverisiertem Zustand, wie auch in ganzen Stücken, ein sehr beliebtes Dekormaterial. Besonders Wachteleier sind gut für Auflegearbeiten geeignet, da sich ihre sehr dünne Kalkschicht sehr fein und präzise

---

<sup>62</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: (zit. Anm. 46), Seite 56f

<sup>63</sup> Vgl. ebenda, Seite 68-75

brechen lässt. Die grün-braune Oberfläche kann problemlos mit Essigsäure entfernt werden, wodurch die schneeweiße Kalkschicht zu Tage kommt.

**Muscheln:** Verschiedenste Sorten Perlmutter finden sich als dreidimensionale Einlagen, flache Auflagen oder als Pulver auf zahlreichen Lackarbeiten. Zuerst werden die Muscheln – entsprechend der in ihnen vorkommenden Farben – geklopft, gesägt oder geschliffen. Die unterschiedlich großen Partikel (**Abb. 23**) werden wie ein Mosaik in den feuchten Lackgrund eingelegt oder pulverisiert eingestreut. Perlmutter ist oft in Verbindung mit Schwarzlack zu sehen, da durch den gewonnenen farblichen Kontrast die größte Leuchtkraft entsteht.

**Metalle:** Metalle kommen in unterschiedlichen Formen und Verarbeitungen zum Einsatz. Mit Metallfolien werden Randeinfassungen gefertigt, feine Details oder auch ganze Figurengruppen ausgeführt. Die Basismetalle Feingold, Feinsilber und Kupfer erhalten durch unterschiedliche Mischungen farblich nuancierte Legierungen.

Die japanische Lackkunst ist besonders bekannt für ihre Streutechniken (*makie*) mit eingestreuten Metallpulvern. Gearbeitet wird mit Pulvern und Flocken unterschiedlicher Größen und Farben aus den Hauptmetallen Feingold und Feinsilber, sowie aus einer Legierung von beiden, dem grünlichen Gold *aokin*. Variierende Legierungen und Beimischungen anderer Metalle ergeben, neben den Farben des Trägerlacks und abschließender Decklacke, unterschiedliche Farbtöne von gelb, rötlich oder grün.

In den Grundformen der Streumetalle sind drei verschiedene Arten zu unterscheiden:

- kleinste Kügelchen aus gefeilten Metallspänen (*marufun*)
- platt gewalzte Kügelchen, die verhältnismäßig schwer sind, und einen harten Oberflächenglanz erzeugen (*hirame*)
- Flocken aus fein geraspelttem, nur leicht geglättetem Gold, die gekennzeichnet sind durch eine dreidimensionale und unregelmäßige Form (*nashiji*)

Hergestellt werden diese drei Formen der Streumetalle aus Edelmetallbarren, feinere Pulver hingegen aus Blattmetallen. Ein Beispiel hierfür ist das in verschiedenen Größen erhältliche *keshifun*.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: (zit. Anm. 46), Seite 74f

**Trockenlack:** Neben den glänzenden Einstreuungen aus Edelmetall werden in der *makie*-Technik auch schwarze Holzkohlepulver oder farbige Pulver aus Trockenlack verarbeitet. Trockenlack ist in unterschiedlichen Farben und Korngrößen erhältlich, kann aber auch problemlos vom Künstler selbst hergestellt werden. Bei der Fertigung ist es wichtig den Lack in dünnen Schichten auszustreichen und gut aushärten zu lassen, um eine bestmögliche Weiterverarbeitung zu garantieren.

**Naturmaterialien:** Bereits seit dem 17. Jahrhundert wurden Versuche unternommen den Lacken mit Naturmaterialien ein neues Aussehen zu verleihen. Verwendet werden unter anderem Reiskörner, gebrannte Reiskornhüllen oder Rapssamen, die nach Aushärtung aber meist wieder entfernt werden.

Neben den bereits erwähnten Materialien werden Lackarbeiten auch mit Halbedelsteinen, Elfenbein, Koralle, Schildpatt, Meerscham oder Horn dekoriert.

### 2.3. Der Aufbau von Lackarbeiten

Als Trägermaterialien für Lackarbeiten dienten seit jeher die unterschiedlichsten Stoffe: Leder, Bambus, Papier, Textilien und Metalle. Allen voran aber ist das Hauptträgermaterial traditionell das Holz. Verarbeitet werden – je nach Wunsch und Vorstellung des Lackkünstlers – Hölzer der Buche, Kiefer, Kirsche, Magnolie, des Maulbeerbaums, Paulownie, Quitte, Sandelholz, Zeder, Zypresse und weitere mehr.

Bevor die gewünschten Körper hergestellt werden können, müssen die Holzplanken über mehrere Jahre an der Luft trocknen.<sup>65</sup> Bei Arbeiten von guter Qualität wird zwischen dem tatsächlichen Träger und der Grundierung oft noch ein Puffer aus Papier oder Textil eingefügt. Anschließend wird mit der eigentlichen Grundierung begonnen. Die Grundierung ist insofern sehr wichtig, da sie neben ihrer schützenden Funktion für eventuelle Schwankungen des Trägermaterials, auch die Grundlage für eine Verbindung mit den Lackschichten bildet. Außerdem wird die Grundierung häufig auch dekorativ in die Oberfläche eines Lackobjektes miteinbezogen.

Hauptbestandteil einer Grundierung ist eine gebrannte Tonerde, die mit Leim, Kleister, Pflanzenstoffen oder auch *urushi* selbst gebunden wird. Die Verwendung von *urushi* in

---

<sup>65</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: (zit. Anm. 46), Seite 79ff

den vorbereitenden Schichten ist äußerst kostspielig, für die spätere Qualität aber sehr wesentlich, da dadurch eine gleichmäßige Beschaffenheit des Objektes gewährleistet werden kann.

Auch bei den Tonerden gibt es regionale und qualitative Unterschiede. Differenziert wird zwischen dem verhältnismäßig weichen *jinoko* und dem sehr harten *tonoko*. Bekannt für ihre feine und harte Tonerde aus Meeresablagerungen und ihre hervorragende Qualität ist die Tonerde aus Wajima im Nordwesten von Honshu.<sup>66</sup>

**Abb. 24** zeigt anhand eines Musterbrettes die einzelnen Schritte des traditionellen Aufbaus einer planen schwarzen Lackoberfläche. Der gewünschte Korpus aus Holz wird zuerst mit einer Schicht aus *ki urushi* imprägniert, was dem Verziehen des Holzes im Feuchtklima entgegenwirken soll. Nach dem Glätten von eventuellen Unebenheiten wird eine Mischung aus Reiskleister (*nori*) und *urushi* - im Verhältnis eins zu eins - aufgetragen. Darauf wird dann die Sperrschicht aus Papier oder Textil aufgelegt, und anschließend noch einmal mit *nori urushi* überzogen. Auch bei den Grundierungsarbeiten mit *urushi* ist es überaus wichtig die einzelnen Schichten möglichst lange aushärten zu lassen. Je länger die Aushärtung eines Lackobjektes dauert, desto höher ist am Ende seine Stabilität.

Nach dem Aushärten des *nori urushi* wird das Objekt mit einem groben Schleifstein geglättet. Darauf folgen mehrere Grundierungsschichten aus einer Mischung von Tonerde, Wasser und *ki urushi*, die anschließend mit einem groben Stein geschliffen werden. Eine genaue Auflistung aller Arbeitsschritte würde hier allerdings zu weit führen.<sup>67</sup>

Die letzte dieser Schichten bildet die Grundlage für den ersten Lackauftrag. Meist wird bei diesem einfacher *ki urushi* mit einer Spachtel aufgetragen. Ab diesem Schritt werden die Schleifarbeiten mit Holzkohle und Wasser vollzogen. Die eigentlichen Lacktechniken beginnen mit Auftrag der ersten Schichten Schwarzlack. Die Lacke werden von nun an dünn mit einem Pinsel aufgetragen. Dies gewährleistet später eine gute Tiefenwirkung und eine gleichmäßige Reflektion des auf die Oberfläche treffenden Lichtes. Erst die dritte Lackschicht wird mit *roiro urushi*, dem Schwarzlack der besten Qualität, durchgeführt. Nach mehreren Schleifvorgängen erfolgt die Schlusspolitur.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: (zit. Anm. 46), Seite 82f

<sup>67</sup> Vgl. ebenda, Seite 86f

<sup>68</sup> Vgl. ebenda, Seite 85ff

Für eine klassische Goldlackarbeit muss mit etwa 50 bis 60 Arbeitsschritten gerechnet werden. Die Grundierung nimmt einen großen Teil dieser Arbeit ein.<sup>69</sup> Erst dann kann mit dem Anlegen des eigentlichen Dekors begonnen werden.

## 2.4. Dekortechniken

Jahrtausendlang wurde *urushi* in Japan zur Herstellung von Kunst- und dekorativen Gebrauchsobjekten eingesetzt. Die verwendeten Materialien und angewandten Techniken haben sich im Laufe der Zeit immer wieder verwandelt, und mit ihnen ihre Terminologie, weshalb diese sehr schwer zu fassen ist. Vor allem in der Edo- und Meiji-Zeit wurde viel ausprobiert und entwickelt. Günther Heckmann versucht in seinem Werk zur Japanlack-Technik einen Überblick über die verschiedenen Lacktechniken zu schaffen, die er in folgende Oberbegriffe einteilt: Lackgründe, Farblacke, Imitationen von Rinden, Leder, Metall-, Stein- oder Holzoberflächen, weiters Experimentierlacke (*kawarinuri*), Auflagen und Schnitzlacke. Ich werde mich im Folgenden darauf beschränken einige wenige Grundtechniken zu beschreiben.

***makie*** (*maku* = streuen, *e* = Bild):

Die bekannteste Technik zur Dekoration von Lacken ist das *makie*, das Streubild. Dabei werden streufähige, trockene Materialien in den feuchten Lack eingestreut (**Abb. 25**) oder eingepinselt. Für die Vorzeichnung der Motive, die sich oft auch wiederholen, wird gerne mit Stempeln gearbeitet. Bei dem so genannten „Stempeln“ wird das Motiv seitenverkehrt mit einem speziellen Lack auf ein Papier gezeichnet, und auf die Lackoberfläche gelegt. Der Lack muss vor dem Aufzeichnen stark erhitzt werden, um ein Aushärten zu verhindern. Durch ein Entlangfahren mit einem Holzspachtel auf der Rückseite werden die Konturlinien übertragen. Innerhalb der sichtbaren Konturen wird dann der weitere Dekor aufgetragen. Nach der Aushärtung im Feuchteschrank werden die nicht ausgehärteten Linien mit einem Tuch abgewischt. Mit dieser Technik kann ein Motiv mehrere Male identisch auf Lackgründe aufgetragen werden.

---

<sup>69</sup> Für ein Musterbrett in Schwarzlack benötigte Günther Heckmann, der eine traditionell japanische Ausbildung absolvierte, zehn Monate. Auch bei den Grundierungsschichten darf nicht zu schnell gearbeitet werden, da es ansonsten bei späteren Poliervorgängen zu Schwierigkeiten kommen kann. Grundsätzlich gilt bei Japanlack die Regel: „Je länger das Material aushärten kann, desto besser wird die Oberfläche“. Für eine normale Arbeit in Goldlack zieht Günther Heckmann mindestens ein Jahr in Erwägung. Obwohl es sicher auch Künstler gibt, die ihre Arbeiten schneller fertig stellen.

Nach dem Einstreuen folgen weitere Lackaufträge, die dann wieder abgeschliffen und poliert werden. Je nach Technik haften die gestreuten Pulver nur im unteren Bereich an der Lackoberfläche oder sie sind vollständig im Lack eingebettet. Wichtig dabei ist, dass die Lackoberfläche mindestens die gleiche Härte hat, wie das Streumaterial selbst, da es ansonsten zu einem unregelmäßigen Erscheinungsbild kommen kann.

Beim Einstreuen muss berücksichtigt werden, wie weit die Partikel in die Lackoberfläche eingebunden werden sollen. Je höher die Einstreuröhre gehalten wird, desto schneller werden die Körner und desto tiefer dringen sie auch in den Lack ein. Bei groben Körnungen werden meist zusätzlich noch feinere Partikel eingestreut, um überschüssigen Lack abzudecken. Sehr feine Pulver werden nicht mehr mit Lack überfangen, sondern direkt anpoliert. Um eine problemlose Haftung zu garantieren ist es notwendig eine lange Aushärtzeit zu beachten. Die Aushärtzeit ist von der Dicke der Lackschicht abhängig. Dünnere Lackschichten härten besser und schneller aus.

Allein mit einer *makie*-Technik können vielfältige Effekte geschaffen werden. Die unterschiedlichen Ergebnisse entstehen durch variierende Partikelgrößen, durch die jeweilige Dichte des Einstreuens, durch die Dicke und den Farbton des zugrunde liegenden Lacks oder aber durch die Tiefe des Schleifens.<sup>70</sup>

Es werden verschiedene *makie*-Techniken unterschieden:

***togidashi*** (*togu* = schleifen, *dasu* = hervorkommen, erscheinen):

Beim *togidashi* liegt der Dekor in einer Ebene mit dem Lackhintergrund. Die eingestreuten Partikel werden mit mehreren Lackschichten abgedeckt, und anschließend als geschlossene Fläche mit feiner Holzkohle wieder komplett freigeschliffen (Vgl. **Abb. 26 a, b, c**). Zum Schluss folgen mehrere Transparentlacküberzüge und eine Politur, wodurch das *togidashi* einen besonderen Schutz gegen Abrieb erhält.<sup>71</sup>

Besonders wichtig sind ein Aufbau des Dekors in möglichst dünnen Schichten und eine lange Aushärtzeit der einzelnen Arbeitsschritte. Rein technisch betrachtet, muss *togidashi* als Oberbegriff der meisten *makie*-Techniken angesehen werden.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: (zit. Anm. 46), Seite 95ff

<sup>71</sup> Otto Kümmel stellt in seinem Buch „*Das Kunstgewerbe in Japan*“ fest, dass die Technik des *togidashi* bereits in der Nara-Zeit (645-749) verwendet worden ist. Sie geht auf eine bei den Schätzen des Shoso-in angewandte Technik namens ‚*Makkinru*‘ zurück, die vom achten bis ins zwölfte Jahrhundert gebräuchlich war.

<sup>72</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: (zit. Anm. 46), Seite 96f und Seite 100

Auch das *nashiji* (*nashi* = Birne), das gerne als Innen- oder Grunddekor verwendet wird, ist eine dieser freigeschliffenen Oberflächen (**Abb. 27**). Bei dieser Technik werden keine runden Partikel eingestreut, sondern unregelmäßige Flocken in unterschiedlichen Größen. Für wertvolle Gegenstände wird Gold verwendet, bei einfacheren Stücken Silber, und bei weniger qualitätsvollen Stücken sind teilweise auch Zinneinstreuungen zu finden. Bei dieser Technik ist es von Vorteil den Lack etwas dicker aufzutragen, damit die Partikel im Untergrund „schwimmen“ und auch tiefer eindringen können. Die fertige Oberfläche erinnert an die Haut der japanischen Birne. Durch die teilweise übereinander liegenden Streupartikel erhalten die Lacke mit *nashiji* eine Dreidimensionalität und einen unverwechselbaren Tiefeneffekt.<sup>73</sup>

***hiramakie*** (*hira* = flach):

Bei dieser Technik handelt es sich um das flache Reliefbild (**Abb. 28**), das neben *takamakie* zu den häufigsten Dekortechniken für Lackarbeiten zählt.<sup>74</sup> Zuerst wird der Dekor im Detail mit *e-urushi*<sup>75</sup> auf dem nicht weiter vorbereiteten Lackgrund angelegt, und danach das gewünschte Material aufgestreut. Anschließend wird das Streumaterial mehr oder weniger stark mit Lack zugedeckt und wieder frei geschliffen. Sehr feine Streupartikel werden oft auch nur stark anpoliert, da die Übergänge von Dekor und Lackuntergrund relativ schwierig zu schleifen sind.<sup>76</sup>

***takamakie*** (*taka* = hoch):

Beim *takamakie*<sup>77</sup> (**Abb. 29**) erhöht der Lackkünstler die gewünschte Fläche durch eine oder mehrere Lagen von eingestreuten Holzkohle-, Zinn- oder Zinkpulvern, bevor der eigentliche Dekor aufgetragen wird. Für sehr hohe oder scharfkantige Reliefe kann der Dekor auch in der Lackgrundierung vormodelliert werden. Bei weniger qualitätsvollen Arbeiten wird der Streudekor auch oft nur auf einem Abguss oder einer Abformung

---

<sup>73</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: (zit. Anm. 46), Seite 99

<sup>74</sup> Die frühesten erhaltenen Beispiele, bei denen *hiramakie* verwendet worden ist, stammen aus dem späten zwölften Jahrhundert. Es handelt sich dabei um ein Set von Sutra-Behältern, die für einen Tempel in Nagoya angefertigt wurden.

<sup>75</sup> *E-urushi* bezeichnet einen Rotocker-Lack als Grund für Streubilddekore. Er wird aus einer Mischung von Transparentlack und Rotocker auf Eisenbasis hergestellt. Für Goldlackarbeiten wird *e-urushi* wegen des entstehenden Farbkontrastes bevorzugt.

<sup>76</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: (zit. Anm. 46), Seite 101

<sup>77</sup> Die *takamakie*-Technik wurde in der Kamakura-Zeit (1185-1333) gebräuchlich. In dieser Zeit wurden die drei beschriebenen Formen des *makie* bis zur Perfektion ausgefeilt.

bereits vorhandener Dekore ausgeführt. Solche Arbeiten sind insbesondere unter den Exportlacken zu finden.

Im Gegensatz zum *hiramakie* wird der Dekor beim *takamakie* noch vor Ausführung der eigentlichen Streutechnik plastisch vorgefertigt. Beim *takamakie* liegen zwischen dem Design und der Ausführung der Streutechniken meist mehrere rein handwerkliche Arbeitsschritte. Aus diesem Grund wird behauptet, dass ein in *hiramakie* ausgeführtes Objekt die Handschrift des Künstlers unmittelbarer zum Ausdruck bringt.<sup>78</sup>

Gerade bei Reliefdekoren kommt es oft zu einem fließenden Übergang zwischen flachen und höheren Reliefs. Solch ein Dekor mit unterschiedlichen Höhen wird *shishiai makie* (*shishiai* = reliefiert) genannt.<sup>79</sup>

### **Einlege- und Auflegearbeiten:**

Rein optisch betrachtet kann es sehr schwierig sein Einlege- und Auflegearbeiten voneinander zu unterscheiden. Was wie eine geschlossene Fläche mit perfekten Einlegearbeiten aussieht, sind oft freigeschliffene Auflagen. Es gibt aber sehr wohl zahlreiche Techniken, bei denen Materialien in den bereits fertigen Untergrund eingelegt werden. Besonders bekannt sind die so genannten *Shibayama-Lacke* mit aufwendigen eingelegten Schnitzereien aus Perlmutter, Elfenbein, Horn oder Schildpatt.

### **Das Auflegen von Goldfolien:**

Aufgestreute Metallpulver wirken, auch wenn sie perfekt verarbeitet wurden, immer leicht matt. Für den Effekt von hart glänzenden Flächen werden deshalb massive Metallfolien aufgelegt. Goldfolien haben eine Stärke von etwa 0,2 Millimetern. Bei größeren Flächen bedeutet das nicht nur einen immensen Material-, sondern damit verbunden auch einen großen Kostenaufwand.

Vor dem Auftragen muss die Goldfolie möglichst weit ausgeglüht werden, um ein Ablösen der Folie vom Lackuntergrund zu verhindern. Außerdem lässt sich die Folie so leichter um die reliefierten Dekordetails legen. Als Klebemittel werden Lacke oder organische Klebstoffe verwendet. Bevor der Künstler die Folie auflegt, sollte der Lack darunter leicht antrocknen. Nach Ausstreichen des Materialüberschusses unter der Folie benötigt das Objekt eine sehr lange Aushärtezeit. Kritische Punkte von Folienauflagen

---

<sup>78</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: (zit. Anm. 46), Seite 101

<sup>79</sup> Vgl. ebenda, Seite 97

sind die Randbereiche. Große Folien werden oft über den gesamten Dekor aufgelegt und an den Kanten beschnitten. Beim Beschneiden einer Folie entstehen an den Rändern scharfe Kanten, die mit einem gerundeten Metall- oder Bambusstab geglättet und mit einer dünnen Linie Goldstaub gesichert werden.<sup>80</sup>

***kirigane*** (*kiru* = schneiden, *kane* = Metall):

Bei dieser Technik werden kleinste, geometrisch geschnittene Plättchen in Form eines Mosaiks auf der Lackoberfläche aneinander gelegt. Vor dem Einlegen in den feuchten Lack müssen diese kleinen Metallplättchen an den Kanten leicht geklopft werden. Der Lackuntergrund sollte ein wenig dicker aufgetragen werden, um eine gute Haftung zu ermöglichen. Nach dem Auflegen der Plättchen wird die Oberfläche mit Gold- oder Silberpulver bestreut, mit Lack überfangen und frei geschliffen. Die Plättchen erscheinen am Ende wie kleine, hart glänzende Goldstücke in einem leicht matten Hintergrund.

***okibirame*** (*oku* = setzen, legen, *hirame* = flaches Auge):

Beim *okibirame* wird nach dem gleichen Prinzip verfahren wie beim *kirigane*, allerdings werden hier unregelmäßige Plättchen aus Gold, Perlmutter oder Eierschalen verwendet.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: (zit. Anm. 46), Seite 106f

<sup>81</sup> Vgl. ebenda, Seite 107

### **3. DIE JAPANISCHEN LACKARBEITEN DER WIENER WELTAUSSTELLUNG IM ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST**

#### **3.1. Das Österreichische Museum für angewandte Kunst und seine Beziehung zu Japan**

Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie - seit 1947 umbenannt in Österreichisches Museum für angewandte Kunst (MAK) - wurde 1864 als erstes Kunstgewerbemuseum in Mitteleuropa gegründet. Vorbild war das South-Kensington-Museum in London, das unter dem Eindruck der Londoner Weltausstellung von 1851 die Notwendigkeit der Gründung eines Kunstgewerbemuseums erkannte. *„Wie, fragte man sich, sollten nicht nach dem Vorbilde guter und richtiger Muster, sollten nicht in Verbindung mit Lehre und Uebung die Dinge entsprechender, künstlerisch besser gemacht werden können?“*<sup>82</sup> Dieser Gedanke führte zur Gründung des ersten Museums zur „Hebung des allgemeinen Geschmacks“ als auch der Kunstindustrie in England.

Auch Gottfried Semper (1803-1879) beschäftigte sich bereits kurz nach der ersten Weltausstellung in London 1851 mit dem Konzept für ein „Ideales Museum“ und stellte dieses 1852 vor: *„Eine Universal-Sammlung muß sozusagen einen Längs- und Querschnitt sowie einen Grundriß der gesamten Kulturwissenschaft bieten, sie muß zeigen, wie die Dinge zu allen Zeiten geschaffen worden sind, und wie sie jetzt in allen Ländern dieser Erde geschaffen werden und warum sie in der einen oder anderen Weise unter den jeweiligen Umständen entsprechend hergestellt werden. Solch ein Museum muß die Geschichte, die Ethnographie und die Kulturphilosophie beinhalten.“*<sup>83</sup>

Der Wunsch nach einem allumfassenden „Weltmuseum“ konnte in den Kunstgewerbemuseen, wie dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, teilweise realisiert werden. Auch wenn diese Museen als Hauptthema das europäische

---

<sup>82</sup> *Das K. K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie und die K. K. Kunstgewerbeschule in Wien*, Wien 1886, Seite 3

<sup>83</sup> WIENINGER, Johannes: „Das ideale Museum. Die museumsgeschichtliche Bedeutung der Sammlungen Philipp Franz und Heinrich von Siebold“, in: NOEVER, Peter (Hg.): *japan yesterday*, Ausst.-Kat., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, München 1997, Seite 25

Kunsthandwerk präsentierten, erwiesen sich gerade die Kunst und das Kunsthandwerk Asiens für die Darstellung der Techniken als unerlässlich.<sup>84</sup>

Was mitunter auch den Wunsch nach Kunstgewerbemuseen forcierte war eine Veränderung oder vielmehr Sensibilisierung des europäischen Geschmacks. *„Die technische Fertigkeit, mit der irgend ein Object erzeugt wird, genügt eben nicht [mehr] zur Herstellung eines den Anforderungen kunstsinniger Käufer entsprechenden Gegenstandes; ein feines Verständniss der zu lösenden Aufgabe, ein richtiges Gefühl für die ihr am meisten entsprechende Form, kurz Geschmack in Erfindung und Ausführung jedes Artikels sind für das gewerbliche Schaffen unbedingt massgebende Factoren geworden und ihre Berücksichtigung allein erhebt den Gegenstand zum Range eines kunstgewerblichen, d.h. nicht blos zweckmässigen, sondern auch den Geschmack befriedigenden Objectes.“*<sup>85</sup>

Die Kunstgewerbemuseen gewährten den Besuchern einen geradezu ästhetischen Anschauungsunterricht, in dem sie die Entwicklung und den Fortschritt in der Erzeugung, sowie eine Wertsteigerung durch eine geschmackvolle Umformung der bloßen Naturprodukte nachvollziehen konnten.

Die Idee zur Gründung eines Kunstgewerbemuseums in Wien stammte von dem damaligen österreichischen Ministerpräsidenten, Erzherzog Rainer (1827-1913), der die Entwicklung in England verfolgt hatte, und später auch zum Protektor des Museums für Kunst und Industrie werden sollte. Direktor wurde der erste Professor für Kunstgeschichte an der Universität Wien – Rudolph von Eitelberger (1817-1885).<sup>86</sup> Wichtig war ihm unter anderem auch die Einbeziehung der Kunstgewerbeschule, die 1867 gegründet worden war, und in der die Schüler als Künstler für die Industrie ausgebildet werden sollten. Insbesondere für diese Schule konnten die Sammlungen des Kunstgewerbemuseums als Vorbild und zur „Hebung des Geschmacks“ dienen.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> Vgl. WIENINGER, Johannes: (zit. Anm. 83), Seite 25

<sup>85</sup> „Darstellung der Wirksamkeit der Kunstgewerbemuseen und verwandter Institute“, in: BUCHER, Bruno (Red.): *Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, 4. Band, Wien 1873, Seite 53

<sup>86</sup> Vgl. FUX, Herbert: „Das Österreichische Museum für angewandte Kunst und die Begegnung mit Japan. Österreichisch-ungarische Ostasienexpedition 1869 und Weltausstellung Wien 1873“, in: FUX Herbert: *Japan auf der Weltausstellung in Wien 1873*, Ausst-Kat., Österreichisch-Japanische Gesellschaft gemeinsam mit dem Museum für angewandte Kunst Wien, 1973, Seite 18

<sup>87</sup> Vgl. „Statuten des Museums“, in: THAA, Dr. Georg (Red.): *Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, 1. Band, Wien 1864, Seite 4f

Nachdem die unterschiedlichen Sammlungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie immer weiter anwuchsen, wurde bald ein neues, größeres Gebäude notwendig, mit dessen Gestaltung Heinrich von Ferstel (1828-1883) betraut wurde. Die Eröffnung dieses Museums erfolgte schließlich 1871.<sup>88</sup>

Die Objekte aus dem asiatischen Raum waren nicht in einer eigenen Abteilung abgesondert, sondern wurden auf die nach Materialien gegliederten Sammlungen verteilt. Aus Sicht der heutigen historischen Ordnung unserer Museen mag diese Lösung als chaotisch erscheinen, tatsächlich ermöglichte diese Präsentation einen Kulturvergleich, der durch Repliken, Publikationen und Vortragsreihen ergänzt und vertieft wurde.<sup>89</sup>

Als besondere Vorzüge der asiatischen Kunst wurden der Farben- und Formensinn, die richtigen Prinzipien der Ornamentierung und im Allgemeinen der edle und gute Geschmack in allen Erzeugnissen geschätzt. Die Bestrebung der Kunstgewerbemuseen lag auf einer Wiedererweckung und Einbürgerung dieser Vorzüge in die moderne europäische Kunstindustrie.<sup>90</sup>

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war die japanische Kunst den Europäern aus zwei Quellen bekannt. Zum einen waren das die Gegenstände der Kunst- und Kuriositätenkabinette in vielen europäischen Schlössern, die ab dem späten 16. Jahrhundert in Europa eintrafen. Auf der anderen Seite gab es die ethnographischen Sammlungen der Bediensteten der Holländisch-Ostindischen Kompanie, die sich in Japan aufgehalten hatten. Auch der holländische König hatte eine solche Sammlung. Somit waren in Europa vor den 1860er Jahren japanische Kunstgüter oft einem gewissen ethnographischen Charakter verhaftet, ein großer Teil war auch auf den Westen abgestimmt worden. Mit dem Ende der Abschließungspolitik Japans und seiner Öffnung gegenüber dem Westen gelangten große Mengen japanischer Kunstgegenstände nach Europa. Diese Formen japanischer Kunst brachten den Geschmack der Japaner selbst zum Ausdruck, da das Land zum ersten Mal die

---

<sup>88</sup> Vgl. *Das K.K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie. Ein Rückblick auf seine Geschichte*, Wien 1889, Seite 5

<sup>89</sup> Vgl. WIENINGER, Johannes: (zit. Anm. 83), Seite 26

<sup>90</sup> Vgl. „Die Ostasiatische Expedition und die Benützung derselben für das Museum“, in: THAA, Dr. Georg (Red.): *Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, 2. Band, Wien 1869, Seite 140

Gelegenheit ergriff, sich zu präsentieren und ein Profil für sich und seine Waren zu erstellen.<sup>91</sup>

Viele seiner wertvollen japanischen Sammlungsgegenstände verdankt das Österreichische Museum für angewandte Kunst zwei großen Ereignissen: Zum einen der österreichisch-ungarischen Ostasienexpedition von 1869 und zum anderen der Wiener Weltausstellung von 1873.

Die wirtschaftliche und wissenschaftliche Leitung der großen Ostasienexpedition übernahm Hofrat Dr. Carl Ritter von Scherzer (1821-1903). Auf Anweisung sollte er Objekte sammeln und erwerben sowie ehrenamtliche Korrespondenten ernennen. In Edo wurde Alexander von Siebold mit dieser Aufgabe betraut.<sup>92</sup> Photograph der Entdeckungsreise war Wilhelm Burger (1844-1920), der von seinem Gehilfen Michael Moser begleitet wurde. Sowohl Burger als auch Moser blieben nach Auflösung der Expedition in Japan. Während Burger noch weitere Aufnahmen machen sollte und nach einigen Monaten wieder heimkehrte, machte sich Moser für die Japaner als Dolmetscher bei der Wiener Weltausstellung 1873 nützlich.<sup>93</sup>

Die Weltausstellung in Wien bot dem Museum für Kunst und Industrie viele Möglichkeiten seine Japanbestände zu erweitern. Neben Keramiken, Stoffmustern, Textilien, Lederproben, Glas, Metallarbeiten, Bijouterien und Strohflechtereien, galt ein besonderes Interesse den japanischen Lackarbeiten. In den „*Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*“ vom ersten Januar 1874 findet sich zu den Erwerbungen auf der Weltausstellung folgender Eintrag: „*Lackarbeiten: Zahlreiche Erwerbungen chinesischer, insbesondere japanischer Goldlackgeräte, von neuer und alter Fabrication, zum Theil Geschenk der japanischen Regierung.*“<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Vgl. IMPEY, Oliver und FAIRLEY, Malcolm: „Frühe europäische Sammler japanischer Kunst der Meiji-Zeit“, in: NOEVER, Peter (Hg.): *japan yesterday*, Ausst.-Kat., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, München 1997, Seite 29

<sup>92</sup> Vgl. „Von der Ostasiatischen Expedition“, in: BUCHER, Bruno (Red.): *Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, 3. Band, Wien 1871, Seite 81

<sup>93</sup> Vgl. FUX, Herbert: (zit. Anm. 86), Seite 18f; Vgl. auch LINORTNER, Johann: „Michael Moser. Ein Altausseer als Fotograf in Japan“, in: *Da schau her. Beiträge aus dem Kulturleben des Bezirkes Liezen*, 8. Jahrgang, 4. Heft, Oktober 1987, o.O. 1987, Seite 14

<sup>94</sup> „Die Erwerbungen auf der Weltausstellung“, in: BUCHER, Bruno (Red.): *Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, 5. Band, Wien 1875, Seite 23

## 3.2. Die japanischen Lackarbeiten der Wiener Weltausstellung

Lackarbeiten mit *makie*-Dekor faszinierten westliche Sammler seit jeher. Schon im 16. Jahrhundert fanden *makie*-Lacke ihren Weg nach Europa. Besonders im Rokoko des 18. Jahrhunderts wurde eine große Leidenschaft für diese Objekte entwickelt.<sup>95</sup> Die erste offizielle Teilnahme Japans an einer Weltausstellung mit Repräsentation der Meiji-Regierung fand 1873 in Wien statt, was eine Neuvorstellung einer jahrtausendealten Kultur bedeutete. Durch die erst neu erstarkende Industrie stellten für die Japaner vor allen Dingen ihre dekorativen Künste die Möglichkeit dar, von den westlichen Ländern Aufmerksamkeit zu erlangen und sich eine neue Einkommensquelle zu eröffnen. Wie bereits erwähnt war die Wiener Weltausstellung für die japanischen Teilnehmer von Erfolg gekrönt. Insbesondere die Lackarbeiten erregten großes Aufsehen. Auch das Österreichische Museum für Kunst und Industrie widmete in seinen „*Mittheilungen*“ den ‚orientalischen Lackarbeiten‘ einen ausführlichen Bericht: „*Alle Welt liebt und schätzt heute die mannigfachen Lackarbeiten des Orients, nachdem sie die verschiedenen Weltausstellungen, Handel und Verkehr in zahlreichen Exemplaren und Specien auch einem grösseren Publicum bekannt gemacht haben.*“<sup>96</sup>

In diesem Beitrag wird die Technik chinesischer, japanischer, aber auch indischer Lackarbeiten erläutert. Allerdings hebt der Autor insbesondere die japanische Meisterschaft auf diesem Gebiet hervor. Auch Jacob Falke spricht von unbedeutenden und reizlosen chinesischen Lackarbeiten, die weit hinter den japanischen Arbeiten zurückstehen. Im Allgemeinen würdigt er in seinem Werk zur Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung die traditionelle Kunstindustrie der Japaner im Vergleich zu der chinesischen: „*Die japanische Industrie hat sich ohne Frage, man kann sagen, besser conservirt als die chinesische. Auch sie trägt ihren Zopf, aber mit mehr Würde. Der japanische Künstler – es gibt wenigstens deren [...]. Aber geschickt ist alles, was der Hand des japanischen Künstlers entstammt, und schon durch die Geschicklichkeit allein von unläugbarem Reize.*“<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Vgl. CODY, Sara und KUMIKO, Doi (Hg.): (zit. Anm. 22), Seite 66

<sup>96</sup> „Einiges über die Technik orientalischer Lackarbeiten“, in: BUCHER, Bruno (Red.): *Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, 4. Band, Wien 1873, Seite 73

<sup>97</sup> „China und Japan“, in: FALKE, Jacob: *Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873. Erste Abtheilung. Die Länder*, Wien 1873, Seite 203

Doch Jacob Falke kritisiert nicht nur die chinesischen Lackarbeiten, sondern auch die europäischen Versuche der Lackkunst. Er spricht von einer geleckten Art der Darstellung bei englischen und holländischen Lackgeräten. Diese könnten niemals die Anziehungskraft auf den Betrachter ausüben, welche der japanische Lack besitzt. Allerdings erwähnt er auch die barocken Einfälle der japanischen Lackkünstler, die aus einer Berührung mit dem Westen entstammen und sich unvoreilhaft auf diese Kunst auswirken.<sup>98</sup>

*„Den Bronzen zur Seite stehen die noch immer unübertroffenen Lackarbeiten, die nur in ihren eigenen Vorgängern ihre Sieger haben. Auch hier gibt es des Bizarren genug, der unsymmetrischen Bildungen, der an unpassender Stelle angebrachten Verzierungen, der caricaturartigen Figuren, und dennoch hat ein jedes Stück, auch das von heute noch, seinen Reiz, wenn man nur das leichte, glatte Stück Arbeit in die Hand nimmt. Der Glanz der schwarzen Fläche, die verschiedenen röhlichen oder braunen Töne des Grundes mit eingesprenkeltem Goldstaub, die verschiedenen Goldtöne, welche neben einander stehen, die wunderbare Ausführung im Detail, namentlich in allem dem, was im Relief aufgetragen ist, der harmonische Anblick der ganzen warmen, goldigen Erscheinung, endlich auch in vielen Fällen der feine, zierliche Beschlag in Stahl und Silber – diese Vorzüge lassen alles, was man in Europa davon nachgeahmt hat oder sonst in Lackarbeiten macht, unendlich tief unter den japanischen Vorbildern stehen.“<sup>99</sup>*

Auch im „*Amtlichen Bericht über die Wiener Weltausstellung*“, erstellt von der deutschen Zentralkommission, wird der europäische Einfluss auf die japanischen Produkte als sehr negativ angeklagt. Nach der Öffnung gegenüber dem Westen sei nicht nur die unverfälschte nationale Inspiration verschwunden, sondern auch die Fähigkeit den Erzeugnissen „*den Stempel jener naiven Hingebung an die Arbeit aufzuprägen*“.<sup>100</sup> Der „*entnervende Einfluss des europäischen Marktes*“ beginne bereits die Lackmanufaktur „*zu durchseuchen*“.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Vgl. FALKE, Jacob: (zit. Anm. 97), Seite 205

<sup>99</sup> Ebenda, Seite 204

<sup>100</sup> *Amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung im Jahre 1873*, erstattet von der Centralcommission des deutschen Reiches für die Wiener Weltausstellung, Band III, Seite 541

<sup>101</sup> Vgl. ebenda, Seite 541

Die Lacke, die auf der Weltausstellung in Wien, aber auch bei den darauf folgenden Ausstellungen 1876 in Philadelphia und 1878 in Paris gezeigt wurden, repräsentieren drei verschiedene Arten von Grundtypen:

- Antike, in erster Linie Edo-zeitliche Beispiele mit *makie*-Dekor oder auch *makie* in Verbindung mit Perlmutter-Einlagen
- Luxuswaren, die in unterschiedlichen Arten - unter anderem auch *makie* - dekoriert, und für den Export gefertigt wurden
- Gebrauchsgegenstände der unteren Preisklasse, die ebenfalls für den Export bestimmt waren

In Wien waren die japanischen Lackarbeiten der Gruppe VIII (Holzindustrie) und der Gruppe X (Kurzwarenindustrie<sup>102</sup>) zugeordnet. Der Gruppe VIII waren Gegenstände aus Holz, Bambus, aber auch lackierte Stücke zugewiesen, wohingegen dekorativere Arbeiten, wie Lacke mit *makie*-Dekor, der Gruppe X zugeteilt worden waren. Ungeachtet ihrer Einteilung wurden alle Lackarbeiten zusammen in der japanischen Abteilung des Industriepalastes präsentiert.<sup>103</sup>

Bei den frühen Weltausstellungen wurden alle japanischen Objekte, wie Malereien, Skulpturen, Lackarbeiten, Keramiken, Metallarbeiten und Textilien in den Abteilungen für industrielle Produkte, und nicht in jenen für Kunstgegenstände, ausgestellt.<sup>104</sup> Dies beruht vor allen Dingen auf der Tatsache, dass die Japaner selbst zwischen „hoher Kunst“ und Kunsthandwerk nicht unterscheiden. Das Wort für „Kunst“ kam erst in der Meiji-Periode - in Anlehnung an den Westen - auf. Außerdem war wohl in den Augen des europäischen Betrachters die japanische Kunst andersartig und exotisch. Wurde die Geschicklichkeit und Kunstfertigkeit der Japaner im Westen zwar anerkannt und gerühmt, entsprachen diese fremdartigen Objekte doch nicht dem westlichen Bild von Kunst.

Der Aufgabe entsprechend landeseigene Industrien vorzustellen, nahmen die Japaner nicht nur fertig ausgearbeitete Lackarbeiten mit nach Wien, sondern auch diverse

---

<sup>102</sup> Die Bezeichnung ‚Kurzwaren‘ hat sich aus dem älteren ‚kurze Waren‘ (18. Jahrhundert) entwickelt. Das Adjektiv ‚kurz‘ bezog sich nicht unbedingt nur auf die Länge, sondern es konnte auch im Sinne von ‚klein‘ gebraucht werden.

<sup>103</sup> Vgl. CODY, Sara und KUMIKO, Doi (Hg.): (zit. Anm. 22), Seite 101

<sup>104</sup> Vgl. ebenda, Seite 101f

Musterproben, um ihre Arbeitsweisen veranschaulichen zu können. Dabei waren sie sich stets der Einzigartigkeit und Kostbarkeit ihrer Lacke bewusst. In der Gruppe VIII der Holzindustrie befanden sich einige Tableaux mit Anstreicherproben auf Holz, die unter dem Namen Hashimoto in Tokyo ausgestellt waren. Eines dieser Musterbretter zeigte die fortschreitende Herstellung eines Lacküberzuges vom ersten Stadium an. Diese Muster waren auch aus dekorativer Sicht sehr lehrreich, da sie zeigten, dass der Lackanstrich nicht notwendigerweise fremde Stoffe imitieren musste, wie es für die Wiener Lackierer Usus geworden war. Die Japaner hatten für ihre Lackanstriche den richtigen Stil gefunden, indem sie sich nicht die oberflächliche Täuschung als Ziel setzten, sondern sich in den natürlichen Grenzen der technischen Mittel bewegten.<sup>105</sup>

### **A I „Lackproben als Stellschirm in Fächerform“ (Abb. 30a und Abb. 30b)**

Breite: 64 cm

Höhe: 98 cm

Inv. Nr.: Or 3480 (Österreichisches Museum für angewandte Kunst)

Bei diesem Objekt handelt es sich um 84 Lackproben mit fächerartigem Rahmen, auf beiden Seiten eines Stellschirms, der auf seinem Standfuß drehbar ist. Die Lackproben wurden jeweils in Form eines Dreiecks in drei Reihen übereinander angeordnet. Auf dem Rahmen befinden sich unterschiedliche Embleme, wie Perlen oder Blätter. Der Sockel ist in Rotlack gefertigt und zeigt zwei Signaturen. Bezeichnet ist das Objekt mit „Hashi-ichi“ (= Hashimoto Ichizō), gemeint ist hier Hashi-ichi I (1817-1882) aus Tokyo. Die Lackproben sind anhand einer Aufnahme (**Abb. 36**) von Michael Moser aus dem Fotoalbum des Generaldirektors der Wiener Weltausstellung Schwarz-Senborn identifizierbar. Das Objekt wurde nach Ende der Weltausstellung vom Orientalischen Museum in Wien übernommen und befindet sich heute im Österreichischen Museum für angewandte Kunst.

Die dreieckigen Lacktäfelchen veranschaulichen die Vielfalt kunstvoller japanischer Lackdekore. Für die Weltausstellung fertigten die Lackkunsthändler Probemuster an, die die meisterhafte Beherrschung der Herstellungstechniken darlegten. Das Streben der meiji-zeitlichen Kunsthandwerker nach künstlerischer und technischer Perfektion erlaubte viele Spielarten, wie die Imitation verschiedener Stoffe und Materialien in

---

<sup>105</sup> *Amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung im Jahre 1873*, erstattet von der Centralcommission des deutschen Reiches für die Wiener Weltausstellung, Band III, Seite 580

Lack. Zu den größten Künstlern der Materialimitationen zählte Shibata Zeshin (1807-1891). Er war imstande mit Hilfe von Lack Bronze, Kupfer, Eisen, verschiedene Holzmaserungen sowie Keramik nachzuahmen.

Die dekorativ gestalteten Lackarbeiten umfassen im „*Catalog der kaiserlich japanischen Ausstellung*“ die Katalognummern 154 bis 491, demnach waren also 337 Lackobjekte auf der Wiener Weltausstellung zu sehen. Bei diesen dekorativen Lacken der Gruppe X handelte es sich um Büchergestelle, Etageren, Etais für Visitenkarten und Zigarren, Kabinette, Kästchen für Handschuhe, Kartenspiele, Räucherwerk, Tee oder Zigarren, Lackbilder, Leseplatte, Schachteln unterschiedlicher Formen und Größen, Schreibzeug und Briefkästen, Teller und Schalen, Tische, Ziermöbel und vieles mehr.

Als Entstehungsorte der Lacke sind in dem „*Catalog der kaiserlich japanischen Ausstellung*“ folgende Städte aufgeführt: Kagoshima, Kyoto, Nanao, Niigata, Osaka, Saga, Tokyo, Wakamatsu und Wakayama. Außerdem sind einige Namen von Künstlern angeführt, die die Lacke geschaffen haben. In Tokyo waren dies unter anderen Arai Hambe, Hashimoto, Ikeda Taishin oder Shibata Zeshin.<sup>106</sup>

Ansonsten ist der Katalog, der 6668 Nummern enthält, leider sehr lückenhaft, da keine Maßangaben oder Beschreibungen der Objekte enthalten sind. Aufgrund der wenigen Informationen fällt eine Zuordnung anhand dieses Katalogs sehr schwer, und kann nur bei wenigen Beispielen gesichert erfolgen.

### **3.3. Die japanischen Lackarbeiten der Wiener Weltausstellung im Österreichischen Museum für angewandte Kunst**

Die Identifizierung der Lackarbeiten, die 1873 tatsächlich auf der Wiener Weltausstellung zu sehen waren, ist äußerst problematisch. Nicht nur das Österreichische Museum für Kunst und Industrie allein war nach Ende der Weltausstellung bestrebt Lackarbeiten und andere japanische Kunstgegenstände zu erwerben. Stattdessen bildete sich auf diesem Gebiet ein regelrechter Konkurrenzkampf. Es wurde ein ‚Cercle Oriental‘ gebildet, der die wirtschaftlichen Beziehungen mit dem

---

<sup>106</sup> Vgl. *Catalog der kaiserlich japanischen Ausstellung*, Wien 1873, Seite 111-117

Orient und Ostasien unterstützen sollte. Um dieses Ziel zu erreichen gründete jene Gesellschaft ein Orientalisches Museum, das - auf dem Grundstock jener Objekte der Wiener Weltausstellung - eine bedeutende orientalische und ostasiatische Kollektion aufbaute. 1886 entstand aus diesem Orientalischen Museum das K. K. Österreichische Handelsmuseum, dessen orientalische und ostasiatische Sammlungen 1907 in den Bestand des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie eingegliedert wurden. Unter den tausenden asiatischen Objekten befanden sich auch jene kunsthandwerklichen Arbeiten, die Japan nach Ausstellungsende dem ‚Cercle Oriental‘ überlassen hatte. Auf diesem Wege wurde letzten Endes doch noch der Großteil des japanischen Erbes der Weltausstellung in Wien an einem Ort vereint, im heutigen Österreichischen Museum für angewandte Kunst (MAK).<sup>107</sup>

Aufgrund dieser komplizierten Entwicklung des Bestands der Ostasien-Sammlung im MAK ist es heute nicht immer möglich nachzuvollziehen, welche Lacke auf der Wiener Weltausstellung präsentiert worden waren. Es gibt jedoch einige Kriterien, anhand derer die Lacke zugeordnet werden können. Zum ersten existieren Etiketten, mit denen die Stücke von den Japanern selbst gekennzeichnet wurden. Auf diesen Etiketten befinden sich eine Nummer sowie die Zuordnung in eine Gruppe. Dieser Aufkleber ist ein untrügliches Zeichen für die Präsenz auf der Weltausstellung. Zum anderen wurden die Lackarbeiten – neben allen anderen japanischen Objekten – vor ihrer Abreise nach Österreich auf Tischen arrangiert, fotografiert (**Abb. 31 – 36**) und in einem Album präsentiert. Dieses Album enthält 65 Aufnahmen, die im Dezember 1872 von Michael Moser angefertigt wurden. Es war ein Geschenk der japanischen Weltausstellungskommission für den Generaldirektor Schwarz-Senborn, befindet sich heute in Wien und ist für eine Identifizierung der Lacke eine unschätzbare Hilfe. Teilweise sind die Lacke auch nach ihren Inventarnummern in den Inventarlisten zurückzufolgen, was immer einige Spekulationen offen lässt.

In Rücksichtnahme auf diese Kriterien lassen sich 26 Lacke mehr oder weniger eindeutig den Objekten der Wiener Weltausstellung zuordnen.

---

<sup>107</sup> Vgl. FUX, Herbert: (zit. Anm. 86), Seite 19f

### 3.3.1. Japanische Lackarbeiten mit Etiketten der Weltausstellung (JE)

Japanische Lacke, die eine oder mehrere dieser Etiketten tragen, sind am einfachsten zu identifizieren. Leider wurden die Etiketten im Laufe der Jahre teilweise entfernt und sind heute nur mehr in einigen Fällen vorhanden.

#### JE I „Dose“ in Form eines *gumbai uchiwa* (Abb. 37a – 37c)

Länge: 14 cm

Breite: 10 cm

Höhe: 5 cm

Inv. Nr.: Or 2510

Die Dose ist in der Meiji-Periode entstanden. Als ‚terminus ante quem‘ kann das Jahr 1872 bezeichnet werden, da bereits zu diesem Zeitpunkt die Auswahl der Objekte für die Wiener Weltausstellung abgeschlossen war.

Bei der Dose handelt es sich um einen hölzernen Behälter für Räucherwerk, der in Form eines *gumbai uchiwa* gestaltet wurde. *Gumbai uchiwa* ist die Bezeichnung für einen Militär- oder Kommandofächer aus Eisen, Leder oder Bronze, der in Japan seit dem 12. bzw. dem 13. Jahrhundert verwendet wurde.<sup>108</sup> Im 16. Jahrhundert erreichten diese Kriegsfächer den Höhepunkt ihrer Popularität. Als Fächer des Schiedsrichters beim *Sumo* ist er bis heute in Gebrauch. Der Lackbehälter ist von viereckig geschwungener Form, die an den Ecken stark abgerundet ist, etwa an die Gestalt einer europäischen Gitarre erinnernd (Abb. 37b). Der Dekor der Dose wird der Länge nach durch einen Stab in der Mitte geteilt, der beim echten Fächer als Haltestab dient.

Die Dose wurde in Schwarz- und Goldlack sowie in verschiedenen *makie*-Dekortechniken ausgeführt. Auf dem Deckel sind Motive in *hiramakie*, *takamakie* und *kirigane* dargestellt. Die Außenseiten und besonders das Innere wurden mit *nashiji* dekoriert. Auf dem Objekt sind außerdem Spuren von Rotlack zu finden.

Auf dem Boden der Innenseite (Abb. 37c) befindet sich neben der Inventarnummer des Orientalischen Museums auch eine Etikette der Wiener Weltausstellung.

Der Deckel des Behälters ist mit einer landschaftlichen Darstellung dekoriert. Im oberen Bereich befinden sich asymmetrisch angeordnete Wolken, in der rechten Bildhälfte ein

---

<sup>108</sup> Vgl. NIPPA, Annegret (Hg.): *Uchiwa und Ogi. Mode und Sitte im japanischen Fächer*, Staatliches Museum für Völkerkunde Dresden, Dresden 2000, Seite 38 und 42

Wasserfall und ein Vogel, wahrscheinlich ein Falke<sup>109</sup>, der sich mit seinem Lauf auf einem Felsen festkrallt. Die linke Bildhälfte dominiert ein Baum, bei dem es sich vermutlich um eine Kiefer mit dem charakteristischen dicken Stamm und den wolkenartig angeordneten Kiefernadeln handelt. Darunter sind einige Felsen zu erkennen, die mit *kirigane* dekoriert sind. Auf beiden Seiten im unteren Bereich wurde Wasser mittels leichter Wellen dargestellt.

Charakteristisch für die japanische Kunst ist eine asymmetrische Form der Darstellung, die das Auge des Betrachters in Zick-Zack-Linien von der rechten unteren Ecke des Behälters nach oben führt. Während die rechte Bildhälfte angefüllt ist mit Dekoration, bleibt auf der linken Seite ein großes Stück des Schwarzlacks frei.

## **JE II „Kästchen“ für Handschuhe (Abb. 38a – 38c)**

Länge: 27,6 cm

Breite: 10,7 cm

Höhe: 7,5 cm

Inv. Nr.: Or 3832

Es handelt sich wiederum um ein Stück aus der Meiji-Periode, und muss vor dem Jahr 1873 entstanden sein. Die Schatulle wurde nach der Weltausstellung vom Orientalischen Museum übernommen.

Das Kästchen ist ein verschließbarer, quader-förmiger Behälter für Handschuhe mit leicht abgerundeten Ecken. Der Schlossbeschlag (**Abb. 38b**) zeigt Blattmotive, Päonien, und wurde in Silber gefertigt. Zu diesem Objekt gibt es ein Gegenstück (siehe **JE III**, Seite 48).

Das Kästchen hat einen Holzkern und wurde auf der Außenseite mit Schwarzlack überfangen sowie mit unterschiedlichen Streulacktechniken dekoriert. Es finden sich Motive in *hiramakie*, *takamakie*, aber auch aufgelegte Goldfolien in der *okibirame*-Technik. Die Innenseiten sowie der Boden wurden mit *nashiji* ausgeschmückt. Auf der Innenseite des Deckels (**Abb. 38c**) befinden sich die japanischen Etiketten für die Wiener Weltausstellung.

---

<sup>109</sup> In dem Ausstellungskatalog „Japan auf der Weltausstellung in Wien 1873“ von Herbert Fux wird der Vogel allerdings als Adler bezeichnet. Vgl. FUX Herbert: *Japan auf der Weltausstellung in Wien 1873*, Ausst.-Kat., Österreichisch-Japanische Gesellschaft gemeinsam mit dem Museum für angewandte Kunst Wien, 1973, Seite 47

Das Objekt zeigt auf allen Außenseiten und auch im Inneren motivische Darstellungen. Den Boden auf der Innenseite zieren mehrere Bambushalme. Der Dekor des Deckels (**Abb. 38a**) wird auf den Seitenwänden fortgesetzt, und stellt eine Flusslandschaft mit Felsen, Hügeln und Bergen im Hintergrund dar, über der Wildgänse fliegen. Das Wasser wird durch leichte Wellen mittels unregelmäßiger Goldeinstreuungen visualisiert. Im Mittelgrund befindet sich ein kleines Dorf. Auf dem Uferstreifen im Vordergrund betrachtet ein stehender Priester mit einem knienden Begleiter den Fluss. Es handelt sich dabei um eine Umsetzung des Bildvorwurfes Mutsu Noda (der Edelsteinfluss von Noda in der Provinz Mutsu) von Ando Hiroshige aus der Serie „Sechs Edelsteinflüsse aus verschiedenen Provinzen“, erschienen im Jahre 1857 in Edo.<sup>110</sup>

### **JE III „Kästchen für Handschuhe“ (Abb. 39a – 39c)**

Länge: 27,6 cm

Breite: 10,7 cm

Höhe: 7,5 cm

Inv. Nr.: Or 2523

Das Kästchen wurde als Gegenstück zu **JE II „Kästchen“ für Handschuhe** gefertigt und ist ebenfalls in der Meiji-Zeit entstanden. Gemeinsam wurden die beiden nach der Weltausstellung vom Orientalischen Museum erworben.

Das Kästchen ist - wie auch sein Pendant - langrechteckig und hat einen aufklappbaren, verschließbaren und leicht gewölbten Deckel. Der Schlossbeschlag (**Abb. 39b**) wurde in Silber gefertigt und zeigt drei Vögel, wahrscheinlich Regenpfeifer<sup>111</sup>. Die Schatulle hat einen Holzkern und wurde mit braunem Lack und nur wenig Schwarz- und Silberlack überzogen. Der Dekor weist Motive in *hiramakie*, *takamakie* und *okibirame* auf. Der Hintergrund, die Unterseite sowie die Innenseiten wurden mit *nashiji* dekoriert. Im Inneren des Kästchens (**Abb. 39c**) befindet sich die japanische Etikette der Wiener Weltausstellung.

Der auf die Seitenwände übergreifende Dekor zeigt einen Fluss, dessen Ufer von Felsen bedeckt, sowie von Büschen und Bäumen bewachsen sind. Die Blätter der Büsche mit

---

<sup>110</sup> Vgl. FUX Herbert: (zit. Anm. 109), Seite 47

<sup>111</sup> *chidori* = Regenpfeifer; ein häufig zu beobachtendes Motiv, das ein Sinnbild eines bewegten Lebens darstellt

ihrer rundlichen Form befinden sich sowohl im Vordergrund als auch im mittleren Bereich der Darstellung und bedecken Teile des fließenden Wassers. Auch auf diesem Kästchen wird das Wasser, wie bei seinem Gegenstück, in leichten Wellen mit gelegentlichen Flecken von *nashiji* dargestellt. Im linken Teil des Bildes findet sich die Darstellung einer großen Kiefer mit ihren wolkenförmigen Nadeln. Weiter hinten am Fluss sind noch weitere Kiefern zu sehen. Hinter diesen Bäumen befinden sich die Häuser eines kleinen Dorfes zwischen Hügeln. Im Bildhintergrund steigen Berge aus Nebelschwaden auf. Im Vordergrund betrachtet der Dichter Toshiyori († 1187) mit einem Begleiter das im Wasser erscheinende Spiegelbild des Mondes. Der Dichter wird durch seine körperliche Größe und durch sein in Gold gemustertes Gewand, das seine Hände verdeckt, hervorgehoben. Der Gefährte des Dichters wird hingegen wesentlich kleiner dargestellt.

Es handelt sich hierbei um eine Variation zu dem Blatt Omi Noji (der Edelsteinfluss bei Noji in der Provinz Omi) von Ando Hiroshige aus der Folge „Sechs Edelsteinflüsse aus verschiedenen Provinzen“, erschienen im Jahre 1857 in Edo.<sup>112</sup> Auf der Innenseite des Deckels befindet sich ein kleines Rasenstück mit *susuki*<sup>113</sup>, eine hohe, elegante Grasart, die den ‚Sieben Pflanzen des Herbstes‘ zugeordnet wird.

Trotz des beinahe horizontalen oberen Abschlusses des Motivs, ist durch den von links unten nach rechts oben verlaufenden Fluss die Asymmetrie der Darstellung betont.

#### **JE IV „Deckeldose in Form des Saiteninstrumentes *koto*“ (Abb. 40a – 40d)**

Länge: 36 cm

Breite: 8,4 cm

Höhe: 5,4 cm

Inv. Nr.: La 81

Das Meiji-zeitliche Stück ist in die Jahre vor 1873 zu datieren. Das Kästchen wurde 1873 auf der Weltausstellung erworben. Im Inneren befindet sich die Etikette der Wiener Weltausstellung (**Abb. 40c**). Auch im „*Catalog der kaiserlich japanischen Ausstellung*“ ist diese Dose zu identifizieren, es handelt sich um die Katalognummer 249: „*Kästchen für Gedichte, in Form einer japanischen Harfe (Koto)*“.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Vgl. FUX Herbert: (zit. Anm. 109), Seite 47

<sup>113</sup> *susuki* = *Eularia japonica*

<sup>114</sup> *Catalog der kaiserlich japanischen Ausstellung*, Wien 1873, Seite 113

Die Deckeldose sollte zur Aufbewahrung von Gedichten dienen und wurde in Form des Musikinstrumentes *koto* angefertigt. Das Spiel der *koto* zählt zu den traditionellen japanischen Künsten des Kaiserhofes. Die *koto* ist eine mit Seide bespannte Wölbrett- oder Halbröhrenzither, die mit einer Art Plektron sowie mit drei Fingern der rechten Hand gespielt wird. Ihr Körper wird meist aus kiri-Holz gefertigt, sie hat zwei Schalllöcher im Boden und gewachste Seidensaiten. An den beiden Enden der Saiten befinden sich große und feste Stege (**Abb. 40a**) und unter jeder Saite ein kleiner verschiebbarer Steg. Es werden verschiedene Formen der Zither unterschieden, wie die sechssaitige *wagon*, und die dreizehn- oder mehrsaitige *so* als Begleitinstrument. Bei dem vorliegenden Lackobjekt handelt es sich um eine *so*, da die Deckeldose mit 13 Saiten aus Metall „bespannt“ ist.

Die Deckeldose hat auf einer Seite zwei kleine geschwungene Füße und einen leicht gewölbten Deckel mit Metallsaiten (**Abb. 40b**). Die spannungsvolle Form des Objekts bietet mehrere Zierfelder für den Dekor. Die Dose hat einen Holzkern und trägt einen Schwarz-, Silber- und Goldlackdekor in *hiramakie* und *nashiji*. Außerdem sind geringe Mengen Rotlack sowie Gold- und Silbereinlagen zu finden.

Auf dem Zierfeld einer Breitseite der Dose ist eine *tennin*<sup>115</sup> zwischen Wolken dargestellt (**Abb. 40d**), die eine Flöte spielt und von einem langen Schal umgeben wird. Auf den anderen Zierfeldern befinden sich ein Drache, *ryu*<sup>116</sup>, und Päonienblüten, *botan*<sup>117</sup>. Die Umrahmungen zeigen *shippo*-Muster<sup>118</sup>. Auf den Seitenwänden sind neben unregelmäßig angeordneten Flecken von Goldeinstreuungen Kiefernadeln<sup>119</sup> dargestellt. Unter den Metallsaiten an der Oberseite wird mittels Goldstaub die Maserung eines Holzes nachgeahmt. Diese Nachahmung unterschiedlicher Materialien ist bei den japanischen Lackkünstlern, insbesondere der Meiji-Zeit, sehr beliebt.

---

<sup>115</sup> *Tennin* sind Geistwesen aus dem japanischen Buddhismus, die mit Engeln oder Feen vergleichbar sind. Sie leben als Begleiter von Buddhas und Bodhisattvas in dem buddhistischen Himmel. Sie tragen farbige oder gefiederte Kimonos und werden als engelsähnliche Sängerinnen und Musikantinnen stets fliegend wiedergegeben.

<sup>116</sup> *ryu* = der Drache; wurde mit den vielfältigen mit ihm zusammenhängenden mythologischen Vorstellungen aus China übernommen. Er gehört u.a. zu den Tierkreiszeichen (3. Monat) und ist mit dem fruchtbringenden Regen und Wasser verbunden.

<sup>117</sup> *botan* = die Päonie; wird als Frühlingsblume betrachtet, die schon den Sommer ankündigt. Sie ist ein Sinnbild für Schönheit und kaiserliche Macht.

<sup>118</sup> *Shippo* = Vier Richtungen, ein Muster aus einander schneidenden Kreisen

<sup>119</sup> *matsuba* = Kiefernadeln; ein beliebtes Dekormotiv. Die Kiefer ist ein Zeichen der „Langlebigkeit“.

**JE V „Schreibkasten“ (*suzuribako*) (Abb. 41a – 41d)**

Länge: 24 cm

Breite: 22,2 cm

Höhe: 5,4 cm

Inv. Nr.: Or 3831

Der Schreibkasten ist in der Meiji-Periode, vor 1873, entstanden. Im Inneren des Deckels befindet sich die japanische Etikette der Wiener Weltausstellung (**Abb. 41c**). Das Stück wurde nach dem Ende der Weltausstellung vom damals neu gegründeten Orientalischen Museum, dem späteren Handelsmuseum, übernommen und gelangte auf diesem Weg in das Österreichische Museum für angewandte Kunst.

Die Schreibkassette ist beinahe quadratisch, flach und hat einen überstehenden, an den Oberkanten leicht abgeschrägten, flachen und am unteren Rand verstärkten Stülpedeckel. Im Inneren (**Abb. 41d**) befinden sich an den Außenseiten zwei Fächer für Pinsel, in der Mitte der Tuschereibstein und darüber ein rundes mit Blattmotiven geschmücktes *mizuire* (Tuschwassergefäß). Der Tuschereibstein und das Tuschwassergefäß sind aus Silber gefertigt.

Das Objekt hat einen Holzkern und einen Goldgrund, *kinji*. Darauf finden sich unterschiedliche Dekortechniken: Gold- und Silberlackrelief, *hiramakie* und *takamakie*, Silber- und Goldfolie, *kirigane* und *okibirame*, sowie Goldstreulack, *nashiji*, bei den Hintergründen und auf den Innenseiten. Außerdem wurde an wenigen Stellen etwas Schwarzlack und nur wenig Rotlack verwendet.

Der Dekor, der den Deckel (**Abb. 41b**) und fortlaufend auch die Seitenwände des Schreibkastens überzieht, zeigt höchstwahrscheinlich eine Illustration zu einer Szene aus dem Roman des Prinzen Genji (*Genji monogatari*). Diese Geschichte ist der erste psychologische Roman der japanischen Literaturgeschichte. Im Allgemeinen wird er der Dichterin und Hofdame Murasaki Shikibu (ca. 978 – ca. 1014) zugeschrieben. Als Entstehungszeitpunkt wird in etwa das Jahr 1010 angenommen.<sup>120</sup> „Dieses bedeutendste Werk der japanischen Literatur wurde zu einem unerschöpflichen

---

<sup>120</sup> Vgl. FUX, Herbert (Bearb.): *4000 Jahre Ostasiatische Kunst*, Ausst.-Kat., veranstaltet von der Stadt Krems an der Donau gemeinsam mit dem Österreichischen Museum für angewandte Kunst und dem Museum für Völkerkunde, Krems 1978, Seite 480

*Motivschatz für die bildende wie die angewandte Kunst und hat auch die japanische Lackkunst um ein ganzes Themenspektrum bereichert.* <sup>121</sup>

Die Erzählung in 54 Kapiteln spiegelt das lebensbejahende Hofleben in der Blütezeit der aristokratischen Dynastie und zugleich ihre Vertiefung in die buddhistische Erkenntnis der Vergänglichkeit wider. Der Protagonist des Romans ist Genji, spätgeborener Sohn eines alternden Tenno und seiner Konkubine. Er muss nicht arbeiten und verbringt seine Zeit mit den Schönen Künsten, wie der Dichtung, dem Malen und der Kalligraphie, aber auch mit militärischen Sportarten und vor allen Dingen verschiedenen Frauen.

Die Szene auf dem Schreibkasten zeigt einen Aufblick auf ein Haus in einem Garten, den Nebelschwaden durchziehen. Der Dekor der Deckelinnenseite zeigt eine Flusszenerie mit einem bewachsenen Felsen, *iwa*, im Wasser, einer Kiefer, *matsu*, und einer Stellwand. Die drei Einsätze zieren ebenfalls eine Kiefer mit Fels und Wasser, sowie eine Kiefer und ein kleiner Orangenbaum, *tachibana*.

Die dargestellte Szene wird in einer stark asymmetrisch betonten Aufsicht präsentiert, was für europäische Darstellungen eher ungewöhnlich ist. Der Künstler bediente sich der Beschneidung der Motive mittels der Seitenränder und Verdeckungen durch die vorüberziehenden Nebelschwaden.

#### **JE VI „Kasten“ (Abb. 42a – 42b)**

Länge: 41,2 cm

Breite: 33,5 cm

Höhe: 13,7 cm

Inv. Nr.: Or 3822

Der Kasten wurde in derselben Werkstatt und mit der gleichen Technik hergestellt wie **JE V „Schreibkasten“** (*suzuribako*) (Abb. 41). Er ist auch in der Meiji-Periode, im dritten Drittel des 19. Jahrhunderts, aber vor 1873 entstanden. Das Stück wurde nach der Weltausstellung vom damaligen Orientalischen Museum übernommen, die japanische Etikette ist aber nur mehr andeutungsweise vorhanden. Doch allein aufgrund der Technik und der Umsetzung des Motivs kann man den Kasten dem

---

<sup>121</sup> KOPPLIN, Monika: *Japanische Lacke. Die Sammlung der Königin Marie-Antoinette*, Ausst.-Kat., Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon und Museum für Lackkunst Münster, Italien 2001, Seite 208

„**Schreibkasten**“ **JE V**, und damit jenen Objekten zuordnen, die sich auf der Wiener Weltausstellung befanden.

Der Kasten ist rechteckig und hat einen Stülpedeckel, der an den Oberkanten leicht abgeschrägt ist, was einem leichteren Abnehmen und Aufsetzen des Deckels dient. An den Außenseiten wurden zwei Silberbeschläge mit Ringhenkeln (**Abb. 42b**) angebracht. Es könnte sich bei diesem Objekt um einen Papierkasten handeln.

Über dem Holzkern des Kastens befindet sich ein Goldgrund, *kinji*. Der Dekor wurde wie auch bei dem „**Schreibkasten**“ **JE V** in verschiedenen Techniken angefertigt: Gold- und Silberlackrelief, *hiramakie* und *takamakie*, Gold- und Silberfolie, *kirigane* und *okibirame*, dazu *nashiji* und geringe Mengen an Schwarz- und Rotlack.

Auf den Innenseiten finden sich im Gegensatz zu dem Schreibkasten keine motivischen Darstellungen, sondern lediglich ein *nashiji*-Dekor. Die Darstellung auf dem Deckel (**Abb. 42a**) und den Seitenwänden zeigt wiederum die Illustration einer Szene aus dem Roman *Genji monogatari*, über die Liebesabenteuer des Prinzen Genji. Die Aufsicht auf eine Gartenlandschaft, in der sich drei Figuren aufhalten, setzt sich von der ebenen Deckeloberseite auf die Seitenwände fort. Auf einem Teil der Fläche, insbesondere am oberen und am unteren Rand, sind große Wolkenbänke zu sehen, die den Blick auf zwei Gebäude freigeben. Von einem der Gebäude ist am linken oberen Rand nur ein Ausschnitt zu erkennen. In dem Gebäude am rechten mittleren Rand des Deckels befinden sich weitere Figuren.

Vermutlich handelt es sich bei dieser Darstellung um eine Szene aus dem 23. Kapitel „*Hatsune*“ (Der erste Gesang): Dieses schildert die Hofhaltung des Prinzen Genji am Neujahrsfest: „Über alles breitete sich zarter Frühlingsdunst, an den Bäumen wagten sich die Knospen hervor, und auch die Herzen der Menschen waren hell und heiter... Als er [Prinz Genji] sich zur kleinen Akashi begab, vergnügten sich die Pagenmädchen und niederen Dienerinnen gerade damit, auf dem Gartenhügel im Garten kleine Kiefern herauszuziehen. ... Die künstliche Nachtigall, die auf den Zweig einer herrlichen Fünfnadligen Kiefer saß, sollte wohl anzeigen, wie bewegt sie in ihrem Herzen war. Das Gedicht dazu lautete: So viele Jahre mußte ich warten, bis ihr herangewachsen seid, so laßt mich der Nachtigall erstes Singen heut hören.“<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> *Genji monogatari. Die Geschichte vom Prinzen Genji*, aus dem Original übersetzt von Oscar Benl, 2 Bände, Zürich 1966, Band 1, Seite 681 und 683; zitiert nach: KOPPLIN, Monika: (zit. Anm. 121), Seite 106

Prinz Genji besucht zum Neujahrsfest seine Tochter im Rokujo-Palast. Im Garten sieht er, wie Mädchen auf dem Hügel im Garten junge Kiefern ausrupfen.<sup>123</sup> Die kleine Prinzessin Akashi erhält soeben von ihrer Mutter, der Dame Akashi, einen Neujahrsgruß und ein paar Süßigkeiten in einem Körbchen sowie einen Kiefernweig mit einem künstlichen *Uguisu*-Vogel<sup>124</sup>. Diese Stelle des Romans ist als Dekormotiv seit der Momoyama-Zeit (1573-1615) bevorzugt, wurde aber besonders im 17. Jahrhundert oft ohne Figuren und nur andeutungsweise wiedergegeben.<sup>125</sup> Der Dekor auf diesem Kasten aus der Meiji-Periode stellt hingegen eine unmittelbare Umsetzung der literarischen Schilderung dar.

Wie auch bei seinem Gegenstück wird die Darstellung in einer starken Aufsicht gezeigt, die Asymmetrie betont, und die Hauptmotive werden – wie zufällig – an den Seiten abgeschnitten.

#### **JE VII „Etagere“ (Abb. 43a – 43f)**

Breite: 70 cm

Höhe: 68,5 cm

Tiefe: 31,5 cm

Inv. Nr.: Or 3874

Dieses Möbel ist in der Meiji-Zeit, vor dem Jahre 1873, entstanden. Auf der Etagere befinden sich vier der japanischen Etiketten, die die eindeutige Zuordnung zu jenen Objekten ermöglichen, die auf der Wiener Weltausstellung 1873 zu sehen waren. Davon wurde eine am rechten oberen Rand der Deckplatte (**Abb. 43d**) angebracht, die nächste in einer der kleinen Schubladen (**Abb. 43f**), und zwei übereinander auf einer der Seitenwände (**Abb. 43e**). Außerdem ist die Etagere auch auf einer der Tafeln des Fotoalbums des Generaldirektors Schwarz-Senborn zu sehen (**Abb. 31**).

Dieses Möbel besteht aus einem zweitürigen Schrankteil in der rechten unteren Ecke, dessen Türen mit einem Metallverschluss in Form eines Vogels verschließbar sind. Im linken unteren Teil befinden sich zwei kleine und darunter eine große Schublade mit

---

<sup>123</sup> Die „*komatsu-biki*“ genannte Sitte war seit der Heian-Zeit (794-1185) verbreitet. Die Adligen unternahmen an Neujahr einen Ausflug in die Felder oder Berge und zupften aus dem Boden junge Kiefern, die als Symbol des langen Lebens gelten.

<sup>124</sup> *uguisu* = die Nachtigall; Vogel, der den Frühling ankündigt

<sup>125</sup> Vgl. SHONO-SLÁDEK, Masako: *Der Glanz des Urushi, Die Sammlung der Lackkunst des Museums für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln*, Bestandskatalog mit kulturhistorischen Betrachtungen, Köln 1994, Seite 290

Metallbeschlägen in Blütenform. Weiters besteht das Möbel aus drei versetzt angeordneten Regalbrettern und im oberen Teil einem Klappfach sowie einem Schubfach. Das oberste der Regalbretter wird auf der Innenseite leicht nach oben gebogen. Den oberen Abschluss bildet eine dekorative Deckplatte, deren seitliche Enden leicht nach oben geschwungen sind. Der Regalschrank steht auf einer zur Mitte hin symmetrisch gebogenen Bodenplatte. An den vorstehenden Ecken des Möbels wurden zu seinem Schutz Metallbeschläge angebracht.

Das Lackmöbel hat einen Holzkern und trägt einen Schwarz-, Silber- und Goldlackdekor in *hiramakie*, *takamakie* und *kirigane*. Besonders eindrucksvoll sind die vielfältigen Variationen von *nashiji*. Außerdem befindet sich an wenigen Stellen des Möbels Rotlack für dekorative Details.

Die Dekore des Schrankelements, des Klappfachs sowie des Schubfachs sind mit goldenen passepartout-artigen Umrahmungen hervorgehoben. Auf dem Deckel des Klappfachs sind eine Henne, mehrere Küken und ein Hahn<sup>126</sup> zu sehen, deren Kämmen und Kinnlappen in Rotlack gefertigt wurden. Der Hahn steht mit einem Bein auf einer Trommel, deren Holzmaserung sehr kleinteilig und genau wiedergegeben wurde. Die Trommel ist mit Efeu<sup>127</sup> bewachsen, im Hintergrund befindet sich eine Kiefer, *matsu*. Das Motiv des Hahns auf einer meist mit Efeu bewachsenen Kriegs- oder Beschwerdetrommel, die lange nicht verwendet wurde und inzwischen von einer Hühnerfamilie bewohnt wird, gilt als Symbol einer gerechten Regierung und einer friedlichen, prosperierenden Epoche.<sup>128</sup>

Der Dekor der beiden Türen des Schubfachs zeigt mehrere große Chrysanthenblüten<sup>129</sup> und Schmetterlinge<sup>130</sup>. Die beiden Türen des Schrankteils ziert ein gewissermaßen fortlaufender Dekor mit Wolken, Bambusstängeln und drei Sperlingen<sup>131</sup>. Auch der Metallvogel des Verschlusses ist in die Darstellung miteingebunden. Der Dekor über den Frontseiten der drei Schubladen ist ebenfalls fortlaufend und zeigt eine Flusslandschaft, Pflaumenbäume<sup>132</sup>, einen kleinen Bambus<sup>133</sup>

---

<sup>126</sup> *ondori* = der Hahn; das Motiv des Hahns erscheint etwa seit der mittleren Edo-Zeit im Kunsthandwerk, und ist ein beliebtes Dekorelement

<sup>127</sup> *tsuta* = Efeu

<sup>128</sup> Vgl. KOPPLIN, Monika: (zit. Anm. 121), Seite 190

<sup>129</sup> *kiku* = Chrysanthe; bedeutet „Langes Leben“; Sinnbild der Reinheit

<sup>130</sup> *cho* = der Schmetterling; glücksbringendes Symbol, besonders in der Ehe

<sup>131</sup> *suzume* = der Sperling; ein Emblem des Fleißes und einer vornehmen Haltung

<sup>132</sup> *ume* oder *bai* = die blühende Pflaume; wie in China eine der „Langlebigkeit“ bedeutenden Pflanzen

und zwei Langschwanzschildkröten<sup>134</sup>. Die Deckplatte (**Abb. 43b**) ziert eine Fuji-Darstellung<sup>135</sup> vor einer vor Wolken aufgehenden Sonne mit einem Strahlenkranz. Der Fuji hat eine silberne, schneebedeckte Spitze. Umgeben ist der Berg von Wasser, das durch jeweils etwa drei übereinander liegende leichte Wellenstriche angedeutet wird. Auf der linken Seite der Darstellung sind fünf kleine Segelboote zu erkennen. Auf einem Hügel rechts im Vordergrund stehen vier Kraniche<sup>136</sup>, und weitere sechs werden im Flug gezeigt. Die aufgehende Sonne ist ein wichtiges Zeichen für das Nationalbewusstsein Japans, als Land der aufgehenden Sonne.

Die Rückseite des Möbels (**Abb. 43c**), die Regalböden, die Innenseiten der Schubladen und auch die Hintergründe der motivischen Darstellungen zeigen variantenreiche Umsetzungen von *nashiji*. Es sind sowohl Einstreuungen in runden Flecken, in unregelmäßig angeordneten Streifen und Nachahmungen von Holzmaserungen zu bewundern.

### **3.3.2. Identifizierte Lacke aus dem Fotoalbum der japanischen Weltausstellungskommission (A)**

Diese Lacke sind anhand der Tafeln aus dem Album der japanischen Weltausstellungskommission eindeutig zuzuordnen. Alle Objekte wurden vor der Abreise nach Europa von den Japanern auf Tischen zusammengestellt und von Michael Moser fotografiert. Allerdings können anhand der Fotos nur große Lacke oder solche, die besondere charakteristische Merkmale aufweisen, identifiziert werden.

Diesen Lacken ist auch **A I „Lackproben als Stellschirm in Fächerform“** zuzuordnen (**Abb. 30** und Tafel 11 auf **Abb. 36**).

---

<sup>133</sup> *take* = Bambus; gleich wie in China eine der ein „Langes Leben“ verheißenden Pflanzen

<sup>134</sup> *kame* = die Schildkröte; ein Emblem der „Langlebigkeit“

<sup>135</sup> Der Fuji ist ein Vulkan und liegt etwa 100 km entfernt im Südwesten von Tokyo. Er ist der höchste Berg Japans (3776m) und war zu allen Zeiten Gegenstand besonderer Verehrung. Seit jeher war der Fuji ein bevorzugtes Thema in Dicht- und bildender Kunst.

<sup>136</sup> *tsuru* = der Kranich; eines der Symbole für ein „Langes Leben“; auch Zeichen für ewige Wiederkehr und Glück; in Japan auch beliebtes Wappentier

## A II „Wanddekoration in Fächerform“ (Abb. 44a – 44b)

Länge: 73 cm

maximale Breite: 39 cm

Inv. Nr.: La 56

Die Wanddekoration wurde in der Meiji-Zeit gefertigt. ‚Terminus ante quem‘ ist auch bei diesem Stück das Jahr 1872. Dieses Objekt ist anhand einer der Tafeln aus dem Fotoalbum des Generaldirektors Schwarz-Senborn identifizierbar (Abb. 31). Der Wandschmuck wurde am 21.11.1873 als Geschenk der japanischen Ausstellungskommission an das Österreichische Museum für angewandte Kunst in die Inventarliste eingetragen.

Es handelt sich hierbei um ein Zierstück in Form zweier versetzt übereinander liegender Fächerblätter, von denen das vordere auf der rechten Seite aufgerollt ist. Diese Form der Darstellung von sich überlappenden Fächern findet sich beispielsweise auch bei einem Kästchen im Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.<sup>137</sup>

Auf der Rückseite der Wanddekoration im Österreichischen Museum für angewandte Kunst (Abb. 44b) befindet sich eine Aufhängevorrichtung. Das Stück ist signiert: [Ikeda] Taishin und trägt einen Siegel in Rot. Ikeda Taishin (1825-1903) war ab 1835 Schüler des berühmten Shibata Zeshin, der als der bedeutendste Lackkünstler des 19. Jahrhunderts gilt. Taishin war Aussteller, Preisträger und Preisrichter bei verschiedenen Ausstellungen in Japan und im Ausland. Die erste Präsentation seiner Werke fand auf der Wiener Weltausstellung 1873 statt.<sup>138</sup> Laut dem „*Catalog der kaiserlich japanischen Ausstellung*“ waren in Wien zwölf Lackarbeiten von Ikeda Taishin zu sehen.<sup>139</sup> 1896 wurde er zum „Mitglied der kaiserlichen Kunstkommission“ ernannt, die höchste offizielle Anerkennung, die einem japanischen Künstler seit 1890 erteilt werden konnte.<sup>140</sup>

Die Wanddekoration wurde aus Holz gefertigt, mit Schwarzlack überfangen, sowie mit *makie*-Techniken, *hiramakie*, *takamakie* und *nashiji*, dekoriert. Außerdem finden sich auf dem Objekt Perlmuttereinlagen, Perlen sowie Spuren von Rotlack.

---

<sup>137</sup> Vgl. KOPPLIN, Monika: (zit. Anm. 121), Seite 132f

<sup>138</sup> Vgl. CODY, Sara und KUMIKO, Doi (Hg.): (zit. Anm. 22), Seite 127

<sup>139</sup> Vgl. *Catalog der kaiserlich japanischen Ausstellung*, Wien 1873, Seite 112

<sup>140</sup> Vgl. CROISSANT, Doris und LEDDEROSE, Lothar: *Japan und Europa 1543-1929, Eine Ausstellung der »43. Berliner Festwochen« im Martin-Gropius-Bau Berlin*, Berlin 1993, Seite 495

Dargestellt wird ein Stück Wiese vor einer großen silbernen Mondscheibe, deren oberes Ende abgeschnitten ist. Die Gräser und Blumen wachsen von der rechten Seite aus in die linke Bildhälfte und verdecken die von rechts unten beleuchtete Scheibe des Mondes. Eine Zikade, *semi*, sitzt auf einem Grashalm, inmitten unterschiedlicher Blätter, Blumen und Gräser. Im unteren Bereich des Fächers wird *nashiji* für die Darstellung des Hintergrundes eingesetzt. Die linke Hälfte der Wanddekoration ist - mit Ausnahme von wenigen unregelmäßig eingestreuten Goldpartikeln - großteils frei von Dekoration. Die rechte Seite des Fächers wird nach vorne aufgerollt, und zeigt somit einen Teil seiner Rückseite, die mit einem unterbrochenen Schildkrötenpanzer-Muster, *kikko*, aneinander gefügten Sechsecken in unterschiedlichen Farben, dekoriert ist. Dazwischen befindet sich eine Musterung, die ‚Sandbank‘ genannt wird und die die Sechsecke in unregelmäßigen Abständen horizontal teilt.

Das zweite Fächerblatt, das gegenüber dem vorderen Fächer nach rechts und oben versetzt wurde, zeigt stilisierte goldene Wolkenmuster mit streumusterartig darüber gelegten Quadratplättchen und Blütensternen.

Auch bei diesem Objekt wird die Asymmetrie betont. Die pflanzlichen Darstellungen befinden sich vorwiegend im rechten Teil des Fächers, während der linke Bereich großteils leer bleibt. Der Mond als zentrales Motiv wird am oberen Rand einfach abgeschnitten.

### **A III „Zigarrenkassette“ (Abb. 45a – 45b)**

Breite: 27 cm

Tiefe: 22,9 cm

Höhe: 14,8 cm

Inv. Nr.: Or 2507

Die Zigarrenkassette ist auf der Tafel 34 (**Abb. 35**) aus dem japanischen Fotoalbum für den Generaldirektor Schwarz-Senborn zu erkennen. Es handelt sich dabei um die linke offene Kassette, identifizierbar ist sie aufgrund ihrer charakteristischen Dekoration der Deckelvorderseite in Verbindung mit der gelöcherten Einlage. Das Stück ist aus der Meiji-Zeit und muss vor dem Jahre 1873 entstanden sein.

Die Kassette ist langrechteckig geformt und hat einen nach hinten aufklappbaren Stülpedeckel. Die vier Kanten an den Seiten sowie auch am Deckel sind leicht

abgerundet. Die Zigarrenkassette ist verschließbar, das Schloss wurde aus Metall und in Form einer Blüte und mehrerer Knospen gefertigt. Im Inneren befindet sich eine Einlage mit Löchern für die Zigarren (**Abb. 45a**). Auf diese Weise können die Zigarren in senkrechter Position zum Griff bereit aufbewahrt werden.

Die Kassette hat einen Holzkern und wurde mit Schwarzlack überfangan. Der Golddekor wurde in *hiramakie*, *takamakie* und in *kirigane* ausgeführt. Die Innenseiten, die Einlage sowie auch motivische Details weisen einen Dekor in *nashiji* auf.

Motivischer Dekor ist auf dem Deckel, der Deckelinnenseite und den Außenseiten, über je zwei Seiten fortlaufend, zu finden. Dargestellt wurden Motive der Flora und Fauna sowie Wolkenformationen. Der Deckel (**Abb. 45b**) zeigt eine blühende Kamelie<sup>141</sup> auf einem flachen Hügel in der rechten Bildhälfte, eine Chrysantheme, *kiku*, und zwei Vögel. Die obere Begrenzung bildet eine Wolke. Auf der Deckelinnenseite ist im linken Teil eine Chrysantheme mit vier großen Blüten zu sehen, im rechten Bildteil befinden sich zwei kleine Schmetterlinge, *cho*. Die vier Seiten zeigen ebenfalls einen Baum oder eine Blume auf einem Hügel, der jeweils zwei Seiten der Kassette umfasst. Diese Pflanzen stehen in Verbindung zu einem Vogel oder einer Libelle. Auf der Vorderseite sind Süßklee, eine weitere Pflanze mit großen Blättern sowie eine Libelle<sup>142</sup> dargestellt, die anderen Seiten der Kassette zieren Herbstahorn, eine Blume, die der Klematis ähnelt und Vögel. Dargestellt wurden auf dieser Schatulle die vier Jahreszeiten.

#### **A IV „Schreibpult“ mit einer Schublade (*shoken-dai*) (Abb. 46a – 46c)**

Höhe: 59 cm

Breite oben: 50 cm

Breite unten: 38 cm

Tiefe oben: 30,7 cm

Tiefe unten: 25 cm

Inv. Nr.: Or 3873

Das Schreibpult ist auf einer Tafel aus dem Fotoalbum des Generaldirektors Schwarz-Senborn zu erkennen (**Abb. 32**). Es befindet sich neben einem weiteren Pult auf der rechten Seite der Aufnahme. Als Entstehungszeitpunkt muss bei diesem Möbel die späte Edo-Zeit oder die frühe Meiji-Zeit in Betracht gezogen werden.

<sup>141</sup> *tsubaki* = die Kamelie; gilt als Monatsblume des 12. Monats (Januar)

<sup>142</sup> *tombo* = die Libelle; galt wegen ihrer Überlegenheit kleineren Insekten gegenüber als „Sieger-Insekt“

Das Schreib- oder Leseputz hat einen rechteckigen Sockel mit einer Schublade und leicht abgeflachten Oberkanten. Der Sockel steht auf vier geschwungenen Füßen. Zwei Stützpfiler, die das Lesebrett tragen, sind in den Sockel eingesetzt und mit weiteren Holzverstrebungen verstärkt. Auf der Rückseite des Lesebretts stabilisieren vier Zwickelstücke – auf jeder Seite oben und unten jeweils eines – mit mehrfach eingezogener Kante seine Schrägstellung.

Das Pultbrett sowie der Deckel des Sockels zeigen einen motivischen Dekor. Das Pultbrett zielt eine Meeres- oder Flusslandschaft. Auf der rechten oberen und der linken unteren Ecke befinden sich die beiden Uferseiten, die mit zarten Wellenlinien von dem Schwarz des Wassers abgetrennt werden. Am linken Ufer ist der mit einem Zaun abgetrennte Eingangsbereich, in Form zweier Hütten, zu einem nicht sichtbaren Häuserkomplex zu sehen. Die beiden Hütten entstammen einer ländlichen Gegend und sind mit Stroh bedeckt. Das Ufer sowie auch der abgezäunte Bereich sind mit Bäumen bewachsen. Erkennbar sind die Kiefer, der Pflaumenbaum und der Bambus, die ‚drei Freunde des Winters‘, *sho-chiku-bai* oder *saikan sanyu*<sup>143</sup>. Die Hügel auf beiden Seiten des Ufers wurden mit *okibirame* dekoriert, der Horizont mit *nashiji*.

Der Dekor des Sockels zeigt ebenfalls eine Wasserlandschaft mit einer Uferzone, auf der wiederum die ‚drei Freunde des Winters‘ (*sho-chiku-bai*) und eine kleine strohbedeckte Hütte zu erkennen sind.

Der gesamte Rest des Schreib- und Leseputzes ist mit einer geometrischen Musterung mit gefüllten Rhomben überzogen. Diese Musterung wurde mit Hilfe einer Art Stempeltechnik ausgeführt. Bei Erhitzung von *urushi* wird das Enzym Laccase zerstört, welches den Aushärteprozess in Gang setzt. Mit einem derart „vorbehandelten“ *urushi* werden die Umrisskanten des Dekors seitenverkehrt mit einem dünnen Pinsel auf Papier aufgemalt. Dieses Papier wird dann mit der bemalten Seite auf die Oberfläche des Lackobjektes gelegt und mit einem breiten Holzspachtel durchgedrückt. Das Papier kann je nach Bemalung recht häufig zum Durchdrücken des Motivs verwendet werden. Anschließend füllt man die Konturen auf übliche Art mit Lack und streut das Goldpulver ein. Nach dem Aushärten lassen sich die nicht ausgehärteten Linien des

---

<sup>143</sup> *sho-chiku-bai* oder *saikan sanyu* = die ‚drei Freunde des Winters‘; die Pflaumenblüte als die erste Blüte des Jahres, der unter der Schneelast nicht brechende Bambus und die immergrüne Kiefer verheißen Glück, ein langes Leben und versinnbildlichen den Frühling

erwärmten *urushi* beim ersten Schleif- oder Politurgang problemlos abnehmen und es verbleibt der gewünschte Dekor.

Neben der dezentralen Komposition der Motivfelder ist insbesondere die geometrische Musterung auf dem übrigen Pult typisch für die japanische Kunst. Das Flächenornament wurde mit großer Intensität gepflegt. Die Wurzeln des japanischen Ornaments liegen in der Natur, in deren genauer Beobachtung, ihrer Vereinfachung bis hin zur Abstraktion. Alles kann zum Ornament werden. So sind bei diesem Pult vegetabile Grundformen zu erkennen.

### **A V „Etagere“ in Fächerform (Abb. 47a – 47c)**

Länge: 52,5 cm

Breite: 65,5 cm

Tiefe: 32 cm

Inv. Nr.: Or 3374

Die Etagere ist auf einer der Tafeln aus dem Fotoalbum, das die japanische Kommission dem Generaldirektor der Wiener Weltausstellung Schwarz-Senborn geschenkt hat, zu erkennen (**Abb. 31**). Sie befindet sich im Zentrum der Fotografie unter der Wanddekoration in Fächerform (**Abb. 44a**).

Die Etagere wurde in der Meiji-Zeit hergestellt, muss aber vor dem Jahr 1873 entstanden sein. Eine Etikette nennt Tokyo als ihren Entstehungsort. Dies ist aber irreführend, da das Möbel wahrscheinlich auf den Ryukyu-Inseln, in der Präfektur Okinawa, hergestellt wurde. Diese Gegend ist besonders für die Perlmuttereinlagen und Ritzdekore auf ihren Lackarbeiten bekannt. Laut verschiedenen historischen Quellen sollen die Techniken des Goldgravurdekors sowie der Perlmuttereinlagen bereits um 1392 aus China eingeführt worden sein. Etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, mit dem allgemeinen wirtschaftlichen Gedeihen, entfaltete sich die Lackkunst auf den Ryukyu-Inseln in vielfältigster Weise.<sup>144</sup> Die schlichte Blattranke sowie Streublumen kommen in der Ornamentik von Ryukyu häufig vor.

Die Grund- und Deckfläche der Etagere aus dem Österreichischen Museum für angewandte Kunst bilden die Form eines Fächers. Das Möbel ist auf der Vorderseite schmaler und nach hinten fast viertelkreisförmig gebogen. Es steht auf einer

---

<sup>144</sup> Vgl. SHONO-SLÁDEK, Masako: (zit. Anm. 125), Seite 148ff

symmetrisch zur Mitte hin geschwungenen Bodenplatte. Im unteren Bereich hat es eine große Schublade und darüber zwei weitere kleine Laden, die mit Henkeln aus Metall beschlagen sind. Über der rechten kleinen Schublade befindet sich ein zweitüriger Schrankteil, dessen Griffe nicht mehr erhalten sind. Im oberen Bereich, unter der Deckplatte, sind zwei Schubfächer zu sehen, die mit Knäufen aus Metall beschlagen sind. Unter diesen Schubfächern befindet sich ein Regalbrett, das durch ein ringförmiges Holzstück an der Unterseite des Schubfachs befestigt wurde. Die fächerförmige Deckplatte des Möbels ist nach allen Seiten hin vorstehend.

Die gesamte Etagere ziert ein Rotlackdekor mit eingeritzten Goldgravuren, was für Lacke der Ryukyu-Inseln besonderes typisch ist. Diese Technik wird *chinkinbori* genannt, die feine Gravurtechnik des „versunkenen Goldes“. Auf die vollendete Lackoberfläche wird das Motiv mit feinen Schnitzseisen (Vgl. Seite 26) eingraviert und anschließend wird Lack in die Vertiefungen eingerieben, um das Blattgold oder – wie in diesem Fall – feinstes Goldpulver (*keshifun*; Vgl. Seite 28), zu fixieren. Die Goldüberschüsse werden dann entfernt und die Oberfläche härtet aus. Die Vertiefungen werden dabei nicht ganz ausgefüllt. Traditionell wurde *chinkin* auf schwarzem Grund hergestellt, aber auf den Ryukyu-Inseln war der Grund meist rot oder auch grün.<sup>145</sup>

Die eingeritzten Goldgravuren zeigen einen unterschiedlich dichten Dekor mit Ästen, die mit Blättern, Blüten und Knospen übersät sind. Die fünfblättrigen Blüten haben eingeschnittene Blätter, was sie als Kirschblüten<sup>146</sup> erkennen lässt. Auch die Knäufe des Schubfachs und die Halterungen der Ladengriffe wurden in dieser Blütenform angefertigt. Schmale horizontale und vertikale Elemente des Möbels werden mit langen, sich windenden Ranken geziert.

### **3.3.3. Die mit Hilfe der Inventarlisten identifizierten Lacke (INV)**

Bei den mit Hilfe der Inventarlisten identifizierten Lackarbeiten ist zuerst auf die unterschiedlichen Signaturen hinzuweisen. **La** deutet darauf hin, dass es sich um ein Lackobjekt handelt, das vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie selbst erworben wurde. Bei diesen Objekten wurde in den Inventarlisten genau vermerkt, wie

---

<sup>145</sup> Vgl. HECKMANN, Günther: (zit. Anm. 46), Seite 252

<sup>146</sup> *sakura* = die Kirsche; die blühende Kirsche versinnbildlicht die ritterlichen Tugenden eines makellosen Lebens und die Freiheit der Empfindungen; sie ist die Monatsblume des 3. Monats (April)

sie in das Museum für Kunst und Industrie gekommen sind. **Or** bezeichnet Lacke, die vom Orientalischen Museum gekauft und 1907 vom Museum für Kunst und Industrie übernommen wurden. Wenn bei diesen Objekten mit der Signatur **Or** in den Inventarlisten eine 10000er Handelsnummer aufscheint, kann mit 95%iger Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass es sich dabei um ein Stück handelt, das 1873 auf der Wiener Weltausstellung zu sehen war.

### **INV I „Deckeldose in Seidentasche“ (Abb. 48a – 48b)**

Höhe: 4,6 cm

Durchmesser: 5 cm

Inv. Nr.: La 51

Diese Deckeldose wurde am 06.11.1873 in das Inventar eingetragen und laut Liste auf der Wiener Weltausstellung gekauft. Sie wurde in der Meiji-Zeit gefertigt und muss vor dem Jahre 1873 entstanden sein. Wie dem Katalog „*Japan auf der Weltausstellung in Wien 1873*“ von Herbert Fux zu entnehmen ist, hat dieses Stück die Funktion einer Teedose, *natsume*.<sup>147</sup>

Es handelt sich dabei um eine kleine Deckeldose mit flacher Standfläche und einer gewölbten Wandung, die sich nach oben hin verjüngt. Der Deckel hat einen leicht eingetieften Scheitel. Diese Gestaltungsmerkmale lassen darauf schließen, dass die Dose in Form der *nashi*-Birne dargestellt wurde. Diese asiatische Birne, die in ihrer Gestalt an den europäischen Apfel erinnert, hat meist eine harte und raue Oberfläche und deshalb auch der Technik des *nashiji* ihren Namen gegeben. Die Dose befindet sich in einer Seidentasche, die mittels einer Kordel geschlossen werden kann.

Die kleine Dose hat einen Holzkern und ist äußerst dünnwandig und fein gearbeitet. Sie ist leicht wie Papier. Auf einem Goldgrund befindet sich ein Goldlackrelief in *hiramakie*. Das Innere wurde mit *nashiji* dekoriert.

Der Dekor der kleinen Dose, der sich auch auf dem Deckel fortsetzt, zeigt einen Zweig mit mehreren Blättern. Dabei handelt es sich um die Blätter des *nashi*-Baumes. Auch der Goldgrund erinnert an die Farbe der *nashi*-Frucht, die in ihrer natürlichen Erscheinung goldgelb gefärbt ist.

---

<sup>147</sup> Vgl. FUX, Herbert: (zit. Anm. 109), Seite 48

## INV II „Teedose“ oder Behälter für Weihrauchspiel (Abb. 49a – 49c)

Höhe: 4,5 cm

Durchmesser: 6,3 cm

Inv. Nr.: La 75

Die Dose wurde am 07.01.1874 in die Inventarliste eingetragen, auf der Wiener Weltausstellung gekauft und in dieser Liste als „alt“ eingestuft. Herrn Heckmann folgend ist das Objekt allerdings auf das späte 19. Jahrhundert, die späte Edo- oder aber die frühe Meiji-Zeit, zu datieren, da die ungewöhnliche Deckelform für frühere Stücke unüblich ist. Laut dem Katalog „*Japan auf der Weltausstellung in Wien 1873*“ sollte diese Dose als Teedose dienen.<sup>148</sup> Herr Wieninger ist jedoch der Meinung, dass es sich bei diesem Stück um einen Behälter für ein Weihrauchspiel handelt. Darauf deutet auch der Dekor im Inneren des Deckels hin, welcher viergeteilt ist, und vermutlich dazu verwendet wurde, um vier Weihrauchplättchen darauf platzieren zu können.

Die kleine Dose wurde topfförmig gefertigt und ist zum konkav eingetieften Boden hin sanft eingezogen. Sie hat eine bauchige Wandung und einen flachen, nur leicht gewölbten Deckel, der am oberen Rand der Dose aufsitzt.

Die äußere Oberfläche der Dose mit dem Holzkern überzieht ein *shippo*-Muster in Rot-Schwarz mit kleinen bläulich-silbernen Rosetten in stilisierter Kirschblütenform dazwischen. Auch bei diesem Stück kam eine Stempeltechnik zur Anwendung.<sup>149</sup> Das grünlich-schwarze Muster wurde auf die Rotlackoberfläche aufgestempelt und anschließend lackiert. In die Zwischenräume wurden die stilisierten Kirschblüten gelegt, und zum Schluss die Ränder des grünlich-schwarzen Dekors nachgezogen. Auf diese fast fertig polierte Oberfläche wurde auf dem Deckel der klassische, florale *makie*-Dekor aufgebracht, ein blühender Kirschenzweig, *sakura*, in Gold und Silber. Abschließend folgte die Politur des gesamten Stückes.

Die Innenseite des Deckels ziert eine heraldisch gestaltete Rosette in Gold und Silber auf einem *nashiji*-Grund. Auch der Boden und die Innenwände der Dose wurden mit *nashiji* dekoriert.

---

<sup>148</sup> Vgl. FUX, Herbert: (zit. Anm. 109), Seite 48

<sup>149</sup> zu genaueren technischen Details zur Stempeltechnik vgl. A IV „Schreibpult“ mit einer Schublade (*shoken-dai*), Seite 59ff

Dieses Objekt zeichnet sich durch ein sehr kleinteiliges, geometrisch anmutendes Flächenornament aus. Diesem liegt wiederum ein vegetables Muster zugrunde, das als Blüten und Blätter gedeutet werden kann.

### **INV III „Kompass in Rotlackdose“ (Abb. 50a – 50b)**

Höhe: 3,5 cm

Durchmesser: 11 cm

Inv. Nr.: La 83

Der Kompass wurde auf der Wiener Weltausstellung gekauft und am 16.01.1874 in die Inventarlisten des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie eingetragen.

Es handelt sich um einen roten, runden Lackbehälter für einen Kompass mit einem relativ hohen Stülpedeckel. Traditionell wird diese Objektform für Räucherwerk verwendet und entstammt einer früheren Periode der japanischen Kunst. Der Einbau eines Kompasses erfolgte mit Sicherheit später, wahrscheinlich erst in der Meiji-Periode.

Die rote Lackdose wurde in *guribori* gefertigt. Bei dieser Technik werden vorwiegend farbige Lacke abwechselnd in mehreren Schichten übereinander gelegt. Üblicherweise handelt es sich dabei um mehrere Lagen von Schwarz- und Rotlack, bei jüngeren Stücken werden auch Gelb- und Grünlack verwendet. Nach dem Aushärten wird in den Aufbau ein tiefes Rankenmotiv meist v-förmig so eingeschnitzt (*guri*), dass die einzelnen Schichten erkennbar sind. Dies führt bei der Verwendung von farbigen Lacken zu dem für die Technik typischen Streifendekor. Am Schluss kann die gesamte Oberfläche noch auspoliert werden, wodurch ein homogener und kräftiger Glanz erzeugt wird.

Der tiefe Messereinschnitt des Kompasses verläuft flüssig und schwungvoll, was den kraftvollen Eindruck des Stückes bewirkt. Der *guri*-Dekor besteht aus vier Einheiten von sich s-förmig schlängelnden Rankenmustern, deren abgezweigte und eingerollte Endstücke die Fläche gleichmäßig füllen. An den vertieften Linien ist der Schwarzlackgrund sichtbar. Das Rankenmuster der Kompassdose ist statisch-ornamental behandelt, was charakteristisch für die japanischen *guri*-Lacke ist.

Der Kompass im Inneren (**Abb. 50b**) weist goldene Zeichen auf einem schwarzen Lackgrund auf.

#### INV IV „Kassette“ (Abb. 51a – 51c)

Länge: 23,4 cm

Breite: 20,5 cm

Höhe: 4,4 cm

Inv. Nr.: La 80

Die Kassette wurde am 16.01.1874 in die Inventarliste des Museums für Kunst und Industrie eingetragen und derzufolge auf der Wiener Weltausstellung erworben. Sie ist vermutlich in der Meiji-Periode oder bereits in der späten Edo-Zeit entstanden.

Es handelt sich dabei mit großer Wahrscheinlichkeit um ein Behältnis für *washi*-Papier. *Washi* ist die japanische Bezeichnung für handgeschöpftes Papier, das aus Pflanzenfasern hergestellt und für die Tuschemalerei verwendet wird.

Die Kassette ist flach, leicht langrechteckig und hat einen an den Oberkanten abgeschrägten, nicht ganz genau abschließenden Stülpedeckel. An den Längsseiten befinden sich zwei Silberbeschläge in Form von Ahornblättern<sup>150</sup> mit Ringhenkeln.

Die Schatulle hat einen Holzkern und einen Goldlackdekor auf Goldgrund, *kinji*. Der Dekor wurde in *hiramakie* und in *nashiji* ausgeführt.

Der Außendekor besteht aus einem senkrechten Gittermuster von Bambusstämmen, *take*, mit Blattwedeln. Die Bambusstämme sind unterschiedlich dick und haben verschiedene Abstände untereinander, doch sie sind alle exakt senkrecht dargestellt. Die Blattwedel sind in unregelmäßigen Abständen eingefügt. Auf den Längsseiten der Kassette befinden sich ebenfalls Bambushalme, doch stehen diese im rechten Winkel auf die Halme des Deckels. Über die Bambusstämme des Deckels wurden drei runde, heraldisch gestaltete Blüten gelegt. Während es sich bei der linken um die Darstellung von Kiefernnadeln handelt, sind die beiden rechten in Form von Pflaumenblüten ausgeführt. Der Künstler spielte hier mit der Symbolik der ‚drei Freunde des Winters‘ (*sho-chiku-bai*), die sowohl Glück als auch Beständigkeit verheißen sollen. Im Inneren der Kassette (Abb. 51c) befindet sich zu Wolken verdichteter Streulack.

Die Gestaltung der Außenseite erinnert durch die sehr geraden Bambusstämme an ein textiles Muster. Die Inspiration gewann der Künstler zwar in der Natur, doch die Umsetzung des Dekors ist stark vereinfacht und abstrahiert, die Flächenhaftigkeit wird betont.

---

<sup>150</sup> *momiji* = der Ahorn; ein Sinnbild des Herbstes und wechselnder Zuneigung; steht als Monatspflanze für den 10. Monat (November)

## INV V „Schüssel mit Deckel“ (Abb. 52a – 52b)

Durchmesser: 41 cm

Inv. Nr.: Or 2428

Die Reisschüssel trägt die Handelsnummer 10172 und ist somit mit ziemlicher Sicherheit den Lacken der Wiener Weltausstellung zuzuordnen. Außerdem ist im Inventar auch vermerkt, dass dieses Objekt aus Wakamatsu<sup>151</sup> stammt. Auch in dem „*Catalog der kaiserlich japanischen Ausstellung*“ sind einige Schüsseln und Teller aufgelistet, die in Wakamatsu hergestellt und „Aidzulack“ genannt wurden.<sup>152</sup>

Die Schüssel wurde in der Meiji-Periode hergestellt. Als ‚terminus ante quem‘ kann das Jahr 1872 betrachtet werden.

Die große Schüssel und auch der Deckel sind mit einem Standring ausgestattet. Auf diese Weise kann auch der Deckel als Schale verwendet werden. Die Schüssel hat beinahe gerade Seitenfahnen, die von einem dünnen, umlaufenden Rand unterbrochen werden. Unterhalb der Tellerfahnen ist die Schüssel zum Standring hin sanft abfallend. Der Deckel ist zu seinem Ring hin weich gebogen.

Die Schüssel hat einen Holzkern und wird von einem Goldlackdekor auf Schwarzlack geschmückt. Im Inneren ist sie mit Rotlack dekoriert.

Der Dekor des Deckels zeigt einen Hahn, *ondori*, und eine Henne mit rotem Kamm und Kinnlappen auf einem leicht hügeligen Untergrund. Im oberen Teil des Deckels befinden sich mehrere große Blätter der Winde<sup>153</sup>. Im rechten Hintergrund sind Bambushalme hinter einem Zaun zu sehen.

Das dominante Hauptmotiv der Schüssel, der Hahn, ist insbesondere für das Jahr der Weltausstellung von Bedeutung. Das Jahr 1873, in dem die Weltausstellung in Wien stattfand, war im asiatischen Element-Tier-Zyklus das Jahr des Hahns.

In der Geschichte des japanischen Essgeschirrs spielte der Lack stets eine wichtige Rolle. Der Gebrauch von Lackgeschirr verbreitete sich im Laufe des 16. Jahrhunderts mit dem Emporkommen des Bürgertums. Die rege gewordene Keramikproduktion in den Provinzen und die Porzellanherstellung, die in Japan seit dem 17. Jahrhundert möglich wurde, führten dazu, dass immer mehr Keramik zum alltäglichen Gebrauch

---

<sup>151</sup> wichtiger Ort für die japanische Lackherstellung auf Honshu; hier werden seit dem 16. Jahrhundert Lackwaren produziert

<sup>152</sup> Vgl. *Catalog der kaiserlich japanischen Ausstellung*, Wien 1873, Seite 116

<sup>153</sup> *asagao* = die Winde, ein beliebtes Dekorelement, das im Englischen als „Glorie des Morgens“ (morning glory) bezeichnet wird; steht für Liebe und Zuneigung und den 6. Monat (Juli)

benutzt wurde. Das Lackgeschirr, das im Gegensatz zur Massenproduktion der Keramik nach wie vor kostspielig war, wurde feierlichen Anlässen, wie zu Neujahr oder dem Essen der Teekunst-Gesellschaft, vorbehalten.<sup>154</sup> Auch die Farben spielten dabei eine große Rolle. Der Genuss von Speisen und Getränken aus rotem oder schwarzem Lackgeschirr sollte auf den gläubigen Konsumenten eine lebensverlängernde Wirkung haben. Die Lackschale mit Holzkern ist zudem sowohl leicht als auch wärmeisolierend.

#### **INV VI „Kosmetik-Dose“ (Abb. 53a - 53d)**

Länge: 26 cm

Breite: 21 cm

Höhe: 17 cm

Inv. Nr.: Or 3805

Die Kosmetikdose trägt die Handelsnummer 10190. Als Herkunftsort ist Kyoto genannt. Entstehungszeitpunkt ist die Meiji-Periode, genauer vor 1873.

Der hohe, rechteckige Kasten ist an den vier Ecken abgerundet. Der Umriss der flachen Deckeloberseite fällt zum abgesetzten Rand hin in einer leichten Kurve ab. Im Inneren befindet sich ein an der Stülpleiste eingehängter Einsatz. Diese Form von kleinen Kästen wird *tebako*, handlicher Kasten, genannt. Es handelt sich dabei um eine Bezeichnung für einen Toilettenkasten, die in den literarischen Quellen spätestens seit dem 10. Jahrhundert vorkommt. Die Typisierung des *tebako* als Toilettenkasten fand möglicherweise im Laufe der Kamakura-Zeit (1185-1333) statt.<sup>155</sup>

Die Dose hat einen Holzkern und trägt einen Goldlackdekor. Die Hintergründe wurden in Goldstreulack, der motivische Dekor in *hiramakie* und *takamakie* ausgeführt. An vereinzelten Stellen sind auch Details in *kirigane* und Farblack zu finden.

Der Kosmetikkasten ist auf allen vier Seiten fortlaufend dekoriert. Dargestellt werden die sechs *Tama*-Flüsse (*mu tamagawa*). Diese sechs Flüsse gleichen Namens<sup>156</sup> galten bereits seit der Heian-Zeit als Sehenswürdigkeiten und wurden immer wieder in der Poesie besungen. Der Assoziation wegen, die der Begriff dieser sechs *Tama*-Flüsse hervorrief, entstanden in der Edo-Zeit viele Darstellungen von einer ganzen Reihe von Künstlern, besonders in der Kunst des *ukiyo-e*. Am bekanntesten wurde die

---

<sup>154</sup> Vgl. SHONO-SLÁDEK, Masako: (zit. Anm. 125), Seite 554

<sup>155</sup> Vgl. ebenda, Seite 464

<sup>156</sup> Vgl. Glossar

Landschaftsserie von Hiroshige mit dem Titel „Shokoku Mu Tamagawa“, aufgelegt in den Jahren 1835/1836.<sup>157</sup>

Zu sehen sind unterschiedliche Flusslandschaften mit Wolken, Bäumen, Wildgänsen und kleinen Bannern, die den jeweiligen Fluss benennen. Den Hintergrund des Deckels ziert der Fuji, im vorderen Bereich steht eine kleine Färberhütte mit einer Weide und blauen aufgehängten Stoffbahnen. Umgeben ist die Szene von flachen Hügeln in *makie*-Techniken und weich fließenden Wellen. Die Innenseite des Deckels zeigt eine Wasserlandschaft mit drei kleinen Hügeln im Hintergrund und blühenden Sträuchern im Vordergrund, über dem vermutlich zwei Schwalben<sup>158</sup> fliegen. Der Fluss auf dem Einsatz ist hingegen in einer gebirgigeren Gegend angesiedelt. Er zieht sich von dem hohen Berg im Hintergrund kurvenreich in den Bildvordergrund, und wird an seinen Ufern von Felsen begrenzt. Die Ufer sind mit Bäumen, unter anderem Kiefern, bewachsen. Weiter hinten wird der Fluss von einer kurzen Brücke überspannt, an deren rechten Ende ein kleiner Tempel am Berghang steht.

#### **INV VII „Dose“ in Form des ‘Schatzschiffes’ (Abb. 54a – 54b)**

Länge: 14 cm

maximale Breite: 12,6 cm

Höhe: 5 cm

Inv. Nr.: Or 2489

Die Dose in Form des Schatzschiffes trägt die Handelsmuseumsnummer 10138, als ihr Entstehungsort ist Wakamatsu aufgelistet. Sie ist in der Meiji-Periode entstanden.

Besonders auffallend ist die Form der kleinen, flachen, mit einem hohen Stülpedeckel versehenen Dose. Sie ist dem Schatzschiff *takarabune* nachempfunden, das der Sage nach am Neujahrstag mit den sieben Glücksgöttern in den Hafen einläuft. Die sieben Glücksgötter, *shichi fukujin*, sind ein Ensemble verschiedener Provenienz, die der buddhistische Mönch Tenkei 1623 im Auftrag des Shogun Tokugawa Iemitsu (1604-

---

<sup>157</sup> *ukiyo-e* = Bilder der fließenden Welt; japanische Farbholzschnitte; Hiroshige (1797-1858) war ein berühmter japanischer Holzschnittkünstler und der jüngere Konkurrent von Hokusai (vermutlich 1760-1849); als sein bekanntestes Werk gilt die Farbholzschnittsammlung „53 Stationen des Tokaido“

<sup>158</sup> *tsubame* = die Schwalbe; wird nur relativ selten dargestellt; gilt zusammen mit einer Weide als Frühlingsymbol; ohne dieses Attribut bedeutet sie mütterliche Liebe, ist aber auch ein Sinnbild für eheliche Untreue

1651) zusammengestellt haben soll.<sup>159</sup> Das Schiff soll fünf Schätze tragen: den unerschöpflichen Geldbeutel, den unsichtbar-machenden Hut, den Glücksmantel, den hölzernen Hammer des Reichtums und die Geister jagende Ratte. Auch der Dekor an Bord der Dose zeigt unterschiedliche Gegenstände.

Die hintere Seite des Objekts ist leicht gebogen und wird in der Mitte durch eine senkrechte kleine Leiste geteilt. Nach vorne hin verjüngt sich die Dose, knickt auf beiden Seiten leicht ein und schließt in einem runden Bogen ab, der den Bug des Schiffes darstellen soll.

Die Dose sollte ursprünglich als Behälter für Räucherwerk dienen. Sie hat einen Holzkern und wurde mit Schwarz- und Goldlack überfangen. Das Innere überzieht ein Goldstreulackdekor, die Außenseiten eine reine Schwarzlackoberfläche. Auf dem motivisch dekorierten Deckel finden sich verschiedene *makie*-Techniken und Farblacke. Über dem beladenen Schiff schwebt als Glückssymbol ein Haubenkranich auf einem schwarzen Lackgrund mit wenigen goldenen Einstreuungen. Darunter ist der Bug des Schatzschiffes in frontaler Ansicht zu sehen. Darauf befinden sich einige identifizierbare Gegenstände, wie der Geldbeutel, der Hut oder der hölzerne Hammer des Reichtums.

### **INV VIII „Teekästchen mit zwei Deckeldosen“ (Abb. 55a – 55c)**

Länge: 21,5 cm

Breite: 11 cm

Höhe: 12 cm

Inv. Nr.: Or 3830

Die Handelsnummer des Teekästchens mit den zwei Deckeldosen lautet 10189. Das Kästchen wurde in der Meiji-Periode und laut Angaben in Tokyo angefertigt.

Es handelt sich um eine Teekiste aus fünf Teilen für die Aufbewahrung von Tee-Utensilien: die aufklappbare Kiste, sowie zwei Dosen mit abnehmbaren Deckeln. Das Kästchen hat einen aufklappbaren Deckel, der an der Oberseite leicht gewölbt ist. Die Kanten sind auf allen Seiten leicht abgerundet. Die Vorderseite trägt einen Schlossbeschlag aus Metall. Im Inneren befinden sich zwei gleich große, herausnehmbare Dosen mit Deckeln. Diese haben beinahe quadratische Grundflächen

---

<sup>159</sup> Vgl. Glossar; Vgl. FUX, Herbert (Bearb.): (zit. Anm. 120), Seite 523

und sind etwas höher als der Behälter, in dem sie stehen, um sie leichter herausnehmen zu können. Die Deckel sind flach, und nicht an den Dosen befestigt, also im Ganzen abnehmbar.

Sowohl das Kästchen als auch die beiden Deckeldosen wurden aus Holz gefertigt, sind mit Schwarzlack überfungen und mit Gold- und Silber dekoriert. *Makie*-Variationen und *nashiji*, sowie vereinzelt einige Farblacke kamen zur Anwendung.

Der Dekor des Kastendeckels zeigt eine Imitation eines mit einer Kordel verschlossenen Stoffbeutels in *makie*. Unterschiedlich große, dreieckig geformte Flächen ziehen sich zur Mitte des Deckels und dem ovalen Kordelzug hin. Diese Flächen stellen die Falten des Stoffbeutels dar. Der silberne Kordelzug, dessen Naht mittels kurzer Striche gezeigt wird, ist mit kleinen Ranken geschmückt. Das Innere des Beutels wird mit unregelmäßigen Pünktchen angedeutet. Die Kordelschnüre sind dick, geknotet und in Gold dargestellt. Auf dem Deckel, aber auch auf den Außenseiten des Kastens befinden sich in unregelmäßigen Abständen und in unterschiedlichen Schattierungen in Gold und Silber verschiedene vegetabile und ornamentale Kugelblüten. Die Innenseite des Deckels sowie die flachen Deckel der Dosen zeigen Ahornblätter und Farne auf einem Goldstreugrund. Die Außenseiten sind lediglich mit einem Goldstreugrund überzogen.

### **INV IX „Zigarrenkassette“ (Abb. 56a – 56b)**

Länge: 35 cm

Breite: 25 cm

Inv. Nr.: Or 3827

Die Handelsmuseumsnummer der Zigarrenkassette lautet 10181. Aus diesem Grund kann das Stück mit großer Wahrscheinlichkeit den Lacken zugeordnet werden, die 1873 auf der Wiener Weltausstellung zu sehen waren. Das Stück wurde in der Meiji-Periode vor 1873 angefertigt.

Die Kassette ist langrechteckig geformt, verschließbar und hat einen nach hinten aufklappbaren, fix montierten Deckel mit einer Feststellung am rechten Rand. Die vier Kanten an den Seiten, sowie auch die des Deckels sind leicht abgerundet.

Die Schatulle hat einen Holzkern und einen Schwarzlackgrund. Der Dekor wurde in *makie* ausgeführt. Es finden sich auch *nashiji*-Einstreuungen und Details, die in *kirigane* herausgehoben werden. Das Innere wurde mit einem Goldstreugrund dekoriert.

Der Deckel und die vier Außenseiten der Kasette zeigen landschaftliche Darstellungen. Auf dem rechten Teil des Deckels ist eine Hütte zu sehen, in der sich eine Dame befindet und vor der sich zwei Menschen aufhalten. Im Hintergrund der Szene erscheinen zwei Berge, und aus den Felsen im Mittelgrund strömt ein Bach in rhythmischen Wellen in den vorderen Teil des Bildes. Verschiedene Bäume wachsen um die Hütte: ein Pflaumenbaum, Kiefern und Bambus, die ‚drei Freunde des Winters‘, *sho-chiku-bai* oder *saikan sanyu*. Auch die Seiten der Kasette ziert eine Landschaftsdarstellung, die sich über alle vier Flächen fortsetzt. Gezeigt wird wiederum eine Flusslandschaft mit kleinen und größeren Ufern, die von Bäumen bewachsen sind. Im oberen Teil befinden sich Wolkenbänke und im Hintergrund Berge und Hügel. Auf der Vorderseite ist eine kleine Brücke mit zwei Menschen zu sehen, und über ihr mehrere Wildgänse. Auf der Rückseite versteckt sich im linken Teil hinter einem kleinen Hügel ein Haus. Die übrige Fläche wird von leichten Linien in unregelmäßige Rhomben geteilt, die Felder darstellen, auf denen zwei Menschen arbeiten. Die zwei Breitseiten der Kasette zeigen Berge, Hügel, Wasser, Bäume und eine kleine, halb verborgene Hütte.

Im Inneren des Deckels befinden sich auf Goldstreugrund drei kleine passepartout-artige Felder in unterschiedlichen Formen mit landschaftlichem Dekor. Das linke Feld wurde in Form eines Fächers gefertigt, das mittlere in der Gestalt eines Blattes mit sieben Ecken und das rechte Feld in Form eines Achtecks. Es könnte sich bei diesen Darstellungen um eine Variation der acht Ansichten vom Biwa-See in der Provinz Omi handeln (Vgl. Seite 73f). Darauf deuten die heimkehrenden Segelboote in dem fächerförmigen Feld im Deckelinneren hin.

### **INV X „Teedose“ (Abb. 57a – 57b)**

Höhe: 56,5 cm

Durchmesser: etwa 35 cm

Inv. Nr.: Or 3379

Die große Teedose wurde unter der Handelsnummer 10146 in den Inventarlisten aufgeführt. Als Entstehungsort wurde Tokyo genannt. Sie ist vermutlich in der späten Edo-Periode oder auch erst in der frühen Meiji-Periode entstanden, worauf die Gestalt

der Dose hinweist. Die eng zusammenlaufende Form könnte bereits von europäischen Vasen inspiriert worden sein.

Die große Teedose wurde in Gestalt einer Vase oder Urne hergestellt und ist dreiteilig, das Stück hat einen Doppeldeckel. Die Wandung der Dose erweitert sich in einem sanften Bogen stark nach oben. Die Schultern sind stark eingezogen und schließen mit einem Ring über dem Hals ab. Der zylindrische Hals trägt noch einen weiteren Ring, auf dem der Stülpedeckel aufsitzt. Der Deckel endet in einem gebogenen und überstehenden Aufsatz. Der Hals des Gefäßes ist etwa so groß wie seine Bodenfläche, was dem Stück einen sehr stabilen und robusten Charakter verleiht.

Die Teedose in Vasenform wurde mit Schwarzlack überfangen und weist keinerlei Dekorationen auf. Das Schwarz wirkt vollkommen und hat keine Verfärbungen, die Oberfläche erscheint glänzend und regelmäßig.

#### **INV XI „Tablett“ ( Abb. 58a – 58b)**

Länge: 30 cm

Breite: 30 cm

Höhe: 3 cm

Inv. Nr.: Or 3833

Die Handelsnummer des Tablett lautet 10161, der Herstellungsort ist laut Angaben die Stadt Wakamatsu. Das Objekt stammt wahrscheinlich aus der Meiji-Periode.

Das Tablett hat eine quadratische Grundform sowie einen hohen Rand. Es ist an den Ecken abgerundet und am Bodenrand abgeschrägt.

Der Holzkern des Objekts hat sich im Laufe der Jahre stark verzogen (**Abb. 58b**). Das Tablett wurde mit Schwarzlack überfangen und dekoriert. Verschiedene *makie*-Techniken kamen zur Anwendung. Der Großteil der Motive wurde in *hiramakie* und Gold ausgeführt, aber auch Silber und Rotlack wurden verwendet.

Zu sehen ist eine Landschaft am Wasser. Im linken Hintergrund sind fünf Segelboote zu erkennen, dahinter noch einige Hügel. Rechts im Vordergrund befindet sich ein angeschnittener Hügel. Weiter hinten eröffnet sich der Blick auf einige Häuser an einem mit Kiefern bewachsenen Ufer. Besonders dominant im Bild ist die bizarre Felsformation in Silber, die in den Mittelgrund ragt und einen Teil der Landschaft verdeckt. Die Darstellung der heimkehrenden Segelschiffe im Hintergrund könnte

wiederum eine Anspielung auf die acht Ansichten des Biwa-Sees in der Provinz Omi sein. „Am Biwasee, der hinter den Bergen, nahe der uralten Kaiserstadt Kioto, liegt, haben die Japaner acht Landschaftsgesichter von unsterblicher Leidenschaft entdeckt. Die acht Gesichter am Biwasee heißen: Erstens: Die Segelboote von Yabase im Abend heimkehren sehen. Die Dichter vergleichen die Seele dieses Landschaftsgesichtes mit dem Herannahen einer liebesseligen Schicksalswende. (...)“<sup>160</sup>

Die Komposition der Darstellung ist stark dezentral und konzentriert sich am rechten Bildrand, während die linke Hälfte nur wenig dekoriert wird, was die Asymmetrie des Bildes betont. Durch die Felsformation erhält die Szene außerdem eine unruhige Ausformung, die den Blick des Betrachters in Zick-Zack-Linien über die Bildkomposition führt.

#### **INV XII „Tischchen“ (Abb. 59a – 59c)**

Länge: 100 cm

Tiefe: 44 cm

Höhe: 28,5 cm

Inv. Nr.: Or 3857

Der kleine Tisch trägt die Handelsmuseumsnummer 10194 und kann daher mit großer Wahrscheinlichkeit den japanischen Lacken der Wiener Weltausstellung zugeordnet werden. Er ist höchstwahrscheinlich in der Edo-Periode entstanden und als Waffentisch angeführt. Vermutlich wurde er aber ursprünglich für Sutren konzipiert und verwendet.

Der Tisch ist bankartig geformt und auf der Mitte der Tischplatte mit einem bunten Seidenstoff überzogen, der abgenutzt ist, was darauf hindeutet, dass es sich um ein gebrauchtes Stück handelt. Das Objekt steht auf zwei Fußteilen, die mehrfach geschwungen sind. Unter der Deckplatte, die an den beiden Enden mit zwei Holzleisten verstärkt ist, befindet sich eine Schublade mit einem Henkel aus Metall.

Der kleine Tisch ist großteils mit Schwarzlack überzogen, und mit Goldstreulack dekoriert. Die Schublade ziert ein Kirschblütendekor. Auf der linken Seite der Tischplatte befindet sich unter einem Kirschblütenzweig ein Fasan<sup>161</sup>. Das Motiv wird

---

<sup>160</sup> Vgl. DAUTHENDEY, Max: *Die acht Gesichter am Biwasee. Japanische Liebesgeschichten*, Frankfurt am Main 1994, Seite 7

<sup>161</sup> *kiji* = der Fasan; wird als Bote der Sonnengöttin *Amaterasu* und als Vogel guter Vorbedeutung betrachtet; außerdem ein Symbol elterlicher Liebe

auf der rechten Seite der Textileinlage fortgesetzt. Auch auf dieser Seite ist unter einem blühenden Kirschbaum ein Fasan zu sehen, der sich nach unten bückt. Beide Fasane haben einen roten Kopf. Die beiden Leisten auf den Seiten der Deckplatte sind mit einer geometrischen Musterung mit Rhomben verziert, welche mit abstrakten, sternförmigen Blüten gefüllt sind.

Insbesondere der rechte Teil der Tischplatte zeigt unterschiedliche Charakteristika japanischer Kunst, wie den sehr engen Bildausschnitt, bei dem auch vor Beschneidungen der Hauptmotive nicht zurückgeschreckt wird. So ist von dem Stamm des Kirschbaums nur ein sehr kleiner Ausschnitt zu sehen. Außerdem wurde der Dekor wiederum in Zick-Zack-Linien ausgeformt.

### **INV XIII „Etagere zweiteilig“ oder Religiöser Schrein (Abb. 60)**

Höhe: 146 cm

Grundfläche: 71 x 46,5 cm

Inv. Nr.: Or 3871

Der zweiteilige Schrein in Form eines Schrankes wurde laut Inventarliste in Tokyo angefertigt und trägt die Handelsnummer 10193. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei diesem Objekt um jenes Stück, das in dem *„Catalog der kaiserlich japanischen Ausstellung“* unter der Katalognummer 275 aufgeführt wurde, eine Etagere in Form eines Tempels. Diese wurde in Tokyo von dem Fabrikanten Arai-Hambe hergestellt.<sup>162</sup> Das Objekt wurde vermutlich in der späten Edo- oder der frühen Meiji-Zeit angefertigt.

Auf einem mehrteiligen, mit Schubladen ausgestatteten Sockel steht der Schrankkorpus, dessen oberer Teil in einem japanischen Tempelgiebeldach endet. Die Frontseite besteht aus mehreren Schubladen unterschiedlicher Größe, in denen sich wohl einst Kultgeräte befunden haben. Im oberen Teil in der Mitte gibt es ein Fach mit zwei Flügeltüren, in dem das Kultbild aufbewahrt wurde. Im unteren Teil des Schreins befinden sich weitere Fächer für die Geräte des Kultus.

Landschaftsinseln mit blühenden Pflanzen, Blumen und Vögeln vor schwarzem Grund schmücken die Frontseite des Schrankes. Das Mittelfach ist durch die besonders reiche Anwendung von Goldstreutechniken hervorgehoben.

---

<sup>162</sup> Vgl. *Catalog der kaiserlich japanischen Ausstellung*, Wien 1873, Seite 114

Obwohl der Schrein eine rein japanische Form hat, erinnert sein Dekor aus kleinen, dekorativ zusammengestellten Motiven auch an ältere Chinoiserie-Arbeiten.

#### **INV XIV „Rechenschieber“ (Abb. 61a – 61b)**

Länge: 39,5 cm

Breite: 7,9 cm

Höhe: 3,3 cm

Inv. Nr.: Or 2623

Der Rechenschieber trägt die Handelsnummer 10149, was mit großer Wahrscheinlichkeit darauf hindeutet, dass er bei der Wiener Weltausstellung zu sehen war. Nicht ganz klar ist allerdings, ob dieses Stück japanischer oder chinesischer Herkunft ist.

Der *soroban* ist der japanische Abakus, der üblicherweise auf dem Tisch liegend mit einer Hand bedient wird. Er besteht aus einem Rahmen und mehreren Stangen, auf denen sich Kugeln befinden. Durch eine Schiene wird er in eine obere, auch „Himmel“ genannte, und eine untere Hälfte getrennt. Im oberen Teil befinden sich üblicherweise jeweils eine Perle, die den Wert fünf hat, im unteren vier oder fünf, die jeweils den Wert eins haben. Die ursprüngliche chinesische Form *suanpan* hatte allerdings zwei Perlen über dem Balken und fünf Perlen unter dem Balken. Die Form der Perlen ist beim japanischen *soroban* meistens wie ein Doppelkegel ausgebildet. Dadurch lassen sich die Perlen an der Kante treffsicher greifen und verschieben. Beim chinesischen *suanpan* ist die Form der Perlen meist rund, beinahe kugelförmig. Der *soroban* verbreitete sich in Japan seit dem 16. Jahrhundert, insbesondere zu Beginn der Edo-Zeit erlebte er einen Höhepunkt. Erst die Schulreformen zu Beginn der Meiji-Zeit, die westliche Rechentechniken forcierten, konnten ihn verdrängen. In Japan ist der *soroban* allerdings bis heute weit verbreitet.<sup>163</sup>

Der vorliegende Abakus aus dem Museum für angewandte Kunst ist überdurchschnittlich groß und hat 31 Stangen mit jeweils fünf Perlen im unteren, und zwei im oberen Bereich. Diese sind in der Form des Doppelkegels ausgeführt und aus hellem Holz, dadurch bilden sie einen schönen farblichen Kontrast zu der dunklen Lackschachtel. Dieses Stück wurde – im Gegensatz zu den meisten anderen Objekten,

---

<sup>163</sup> <http://www.hh.schule.de/metalltechnik-didaktik/users/luetjens/abakus/japan/jap.htm>  
am 12.11.2007 um 13:50

die ich in dieser Arbeit behandle – nicht dekorativ gestaltet, sondern ausschließlich mit Schwarzlack überzogen. Dies gewährleistet neben dem ästhetischen Wert auch eine Schutzfunktion der Holzoberfläche.

Der Rechenschieber ist ein Beispiel dafür, dass Gegenstände mit den unterschiedlichsten Funktionen aus den verschiedensten Bereichen des alltäglichen Lebens mit Lack überfangen wurden.

## 4. JAPONISMUS IN ÖSTERREICH UM 1900

### 4.1. Begriffsklärung und Entstehung

Handelsbeziehungen zwischen Europa und China bestanden bereits seit der Antike. Auf unterschiedlichen Wegen kamen schon sehr früh ostasiatische Kunstgegenstände nach Europa. Insbesondere Objekte aus Keramik erregten im Westen große Aufmerksamkeit.<sup>164</sup> Erste Berührungen der Europäer mit Japan dürften in der Mitte des 16. Jahrhunderts zustande gekommen sein. Der eigentliche Kontakt wurde durch portugiesische Händler und Missionare hergestellt. Um 1600 folgten die Spanier, die Holländer und die Briten. Eine Kollektivbezeichnung für all diese Nationen war *Namban* (südliche Barbaren), weil sie zunächst aus dem Süden kamen. Daher wurden alle Lacke, die sie darstellten oder von ihnen in Auftrag gegeben wurden, als *Namban-Lacke* bezeichnet. Zunächst fanden vor allem Schreibkabinette und Truhen über portugiesische Händler ihren Weg nach Europa. Einer der frühesten „dokumentierten“ japanischen Lackgegenstände in Europa ist ein *Namban-Lackkabinett* (ca. 1585-1595) im Schloss Ambras bei Innsbruck. Es ist in einem Verzeichnis der Sammlung des Erzherzogs von Tirol aus dem Jahre 1596 erwähnt.<sup>165</sup>

Aufgrund des hohen Preises solch importierter Lackgegenstände aus Japan wollten die Europäer den Lackeindruck mittels Firnis nachahmen. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurde sowohl in Holland, als auch in Nürnberg, Augsburg und Hamburg eine Art Lack hergestellt. Jedoch konnte der europäische Lack, der aus dem aus Italien stammenden Gummi- oder Muschellack hergestellt wurde, nicht mit dem widerstandsfähigeren Lack aus Ostasien konkurrieren. Da dieses Harz aber nicht transportierbar war, und der Baum in Europa nicht angepflanzt werden konnte, musste man sich mit Firnis oder ähnlichem begnügen.<sup>166</sup>

Bereits seit dem 17. Jahrhundert wurden Versuche unternommen japanische Lacktechniken zu kopieren. Doch erst auf der Wiener Weltausstellung 1873 stellten die Japaner ihre Lacktechniken im Detail vor. Hier wurden nicht nur fertig ausgearbeitete Objekte gezeigt, sondern auch die Lackindustrien und Herstellungstechniken präsentiert.

---

<sup>164</sup> Vgl. BERGER, Günther: *Chinoiserien in Österreich-Ungarn*, Frankfurt am Main 1995, Seite 27

<sup>165</sup> Vgl. Vorlesung von Frau Univ. Doz. DDr. Jorinde EBERT „Asiatische Lacke in europäischen Schlössern“ am kunsthistorischen Institut der Universität Wien vom 07.12.2004

<sup>166</sup> Vgl. BERGER, Günther: (zit. Anm. 164), Seite 30f

Bei dieser globalen Schau hatte Japan die Möglichkeit ein Profil für sich und seine Waren zu erstellen und den Unterschied zu China zu verdeutlichen.

Die Wiener Weltausstellung kann als Auslöser einer „japanischen Lackmode“ bezeichnet werden, die sich in ganz Europa ausbreitete. Der wichtigste Name, der hier zu nennen ist, ist der des Schweizer Jean Dunand (1877-1942). Er war Vertreter des Art Déco und hat zusammen mit Eileen Gray (1878-1976) die wohl bedeutendsten Schritte hinsichtlich der technischen Anwendung von Lacktechniken in westlichem Design unternommen. Jean Dunand arbeitete im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts mit dem japanischen Lackmeister Seizo Sugawara zusammen, der ihn in die Geheimnisse der japanischen Lacktechniken einweihte. Bekannt wurde der Schweizer insbesondere für seine Lackarbeiten mit Dekorationen aus Eierschale (*okibirame*). Er brachte aber auch verschiedene andere ostasiatische Lacktechniken zur Anwendung, wie Schnitzlack, Einlegearbeiten oder auch Goldstreulack (*makie*).<sup>167</sup>

Auch der ehemalige Leiter der Malerschule in München Carl Stephan setzte sich mit japanischen Lacktechniken auseinander. Er ließ sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach damaligen Verhältnissen für sehr viel Geld Lackmaterial und Werkzeuge aus Japan schicken, um in der Gegend um München/Starnberg Objekte und Raumausstattungen in traditionellen Techniken zu dekorieren.

Doch auch in allen anderen Gebieten der Kunst war Mitte des 19. Jahrhunderts eine Suche nach neuen Ausdrucksmitteln eingetreten. Dies wurde nicht nur im Kunsthandwerk augenfällig, sondern auch in der bildenden Kunst, in der Möbeltischlerei und der Innenarchitektur. Auf der Wiener Weltausstellung 1873 war es den Nationen im Westen in großem Stil möglich, neben japanischem Handwerk und Industriegütern auch Kunstobjekte kennen zu lernen und zu bewundern. In kürzester Zeit erkannten die Menschen im Westen in der *„bislang weitgehend entrückten Kunst den Ausdruck einer verwandten, höchst kultivierten und verfeinerten bürgerlichen Kultur, die das Suchen nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen bestätigte, vielmehr aber noch bereicherte“*.<sup>168</sup>

Im Vorwort der großen Japanausstellung der Wiener Secession im Jahre 1900 (Plakat der Ausstellung vgl. **Abb. 62**) war zu lesen: *„Auf allen Gebieten trat ein Suchen und Tasten nach Ausdrucksmitteln ein, welche die Natur nicht bloß mit der naiven Freude*

---

<sup>167</sup> Vgl. MARCILHAC, Félix: *Jean Dunand. His Life and Works*, New York 1991, Seite 170 und 174f

<sup>168</sup> PANTZER, Peter: (zit. Anm. 25), Seite 9

*an der Erscheinungswelt wiedergeben wollte. Die Absicht, sie zu vereinfachen und auf das durchaus Wesentliche zurückzuführen, machte sich geltend. Die Pfadfinder auf dem Gebiete der Kunst sahen sich nach Mustern um, an denen sie sich bilden, die sie innerlich verarbeiten konnten. Man fand das Gesuchte in der uralten Kunst des Ostens, in der Kunst der Japaner.“<sup>169</sup>*

Doch sind die Wurzeln der stilprägenden Impulse des Kunsthandwerks und der Graphik Japans im Bereich Kunstgewerbe in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf das späte 17. und das 18. Jahrhundert zurückzuführen. Das Sammeln von japanischem Kunsthandwerk war ein Teilaspekt der Chinamode der europäischen Aristokratie, die mit der französischen Revolution von 1789 verschwand. Die Japanbegeisterung setzte also durch die im Zuge der Chinamode importierten Waren aus Japan im Spätbarock und Rokoko ein und kam Ende des 19. Jahrhunderts gleichsam in einer zweiten Welle nach Österreich. Der Wiener Weltausstellung kam 1873 in diesem Sinne eine wichtige Funktion zu. Seit der Meiji-Restauration veränderten sich die Objekte, die den europäischen Markt erreichten. Neben den für den Westen gefertigten Exportartikeln wie Fächern, Vasen und Lackmöbeln, erreichte ab diesem Zeitpunkt auch das für den japanischen Markt bestimmte Kunsthandwerk Europa und Amerika.<sup>170</sup>

Der Japonismus des 19. Jahrhunderts setzte also nicht unvorbereitet ein, sondern knüpfte an eine erste Phase der Japanmode als Teil der Chinamode im 18. Jahrhundert an.

Als Urheber des Begriffs ‚japonisme‘ gilt der Pariser Sammler und Kunstkritiker Philippe Burty (1830-1990), der im Besitz einer 2500 Objekte umfassenden Japansammlung war. Der Terminus ‚Japonismus‘ hatte zur Zeit seiner Wortschöpfung in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts unterschiedliche Bedeutungen: Die Vorliebe für alle künstlerischen Erzeugnisse Japans und deren Imitation, die Vorliebe für exotische Motive japanischer Herkunft, und den Einfluss vor allem auf französische Maler, die sich stilistisch und kompositionell von den japanischen Farbholzschnitten (*ukiyo-e*) anregen ließen.<sup>171</sup> ‚Japonismus‘ wird im Allgemeinen die Summe der unterschiedlichen

---

<sup>169</sup> zitiert nach: PANTZER, Peter: (zit. Anm. 25), Seite 9

<sup>170</sup> Vgl. DELANK, Claudia: *Das imaginäre Japan in der Kunst. „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, München 1996, Seite 58ff

<sup>171</sup> Vgl. ebenda, Seite 13

japanischen Stileinflüsse genannt, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts Einzug in den Alltag, das Schaffen und Kunstempfinden des Westens hielt. Zuallererst wurde das Potential japanischer Kunst in Frankreich erkannt, von dort ausgehend fand der Stil auch in Mittel- und Osteuropa immer mehr Anhänger. In Paris griffen vor allem Maler wie Claude Monet (1840-1926), Edouard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917) oder James Abbot McNeill Whistler (1834-1903) Elemente der fernöstlichen Kunst auf. Doch auch Vincent van Gogh (1853-1890) orientierte sich in vielen seiner Arbeiten stark an der japanischen Kunst. Bilder mit kimono tragenden Europäerinnen vor japanischem Hintergrund kamen bald in Mode. Diese neue Richtung in der Kunst ahmte nicht nur den Stil der Vorbilder nach, sondern entwickelte auch motivische Varianten.

Der Japonismus in der Kunst ist eine Modeerscheinung, die aus ihren eigenen ästhetischen Prinzipien heraus erklärbar ist. Er war aber in erster Linie ein geistesgeschichtliches Phänomen, das in beinahe jedem Haushalt anzutreffen war, in Form von Gewürzen, Kimonos, Bildpostkarten, Fächern, Nippgegenständen oder Reiseberichten. *„Japonismus’ war ein hübsches Kunterbunt, wo Verstehen und Fantasie, Kunst und Kitsch, Echtes und Vermeintliches oft allzu eng beisammen lagen (...).“*<sup>172</sup>

In Österreich hatten Künstler, Kritiker und Sammler auf der Wiener Weltausstellung die Möglichkeit sich direkte Kenntnisse über die japanische Kunst anzueignen. Österreichische Maler begannen Japan in ihrem Schaffen zu verarbeiten. Allerdings war es zunächst weniger der Stil als vielmehr die Thematik, die interessierte. So entstanden zu Beginn Bilder, die das ferne Japan wie historische Ereignisse zitierten. Künstler, die auf diesem Gebiet tätig waren, sind Hans Makart (1840-1884), Eduard Charlemont (1848-1906), Julius Viktor Berger (1850-1902) oder Alois Hans Schramm (1864-1919). So mancher Künstler brach auch selbst auf, um das ferne Japan zu besuchen, darunter waren Julius von Blaas (1845-1922), Franz Neydhart (1860-?), Josef Hoffmann (1831-1904)<sup>173</sup>, Roland Strasser (1895-1974), Hans Böhler (1884-1961) und Friedrich Capelari (1884-1950). Zwei Reisemaler, die als Porträtisten, aber auch als Secessionisten zu nennen sind, sind Emil Orlik (1870-1932) und Franz Hohenberger (1867-1941). Der bekannteste österreichische Maler des Japonismus war aber Gustav Klimt (1862-1918).

---

<sup>172</sup> PANTZER, Peter: (zit. Anm. 25), Seite 10

<sup>173</sup> Josef Hoffmann, namensgleich mit dem Professor der Wiener Werkstätte

Ein Beispiel für ein solches Bild, das das exotische Japan zum Thema hat, ist Hans Makarts Werk „*Die Japanerin*“ aus dem Jahre 1875 (**Abb. 63**). Dargestellt ist eine wenig japanisch aussehende Frau, ein Wiener Modell, in grell-bunter Verkleidung. Es handelt sich hierbei um ein Kostümbild, das mit Accessoires aus der japanischen Kultur geschmückt wird, wie den Haarnadeln und dem Fächer. Auffällig ist auch der erotische Charakter des Bildes, der wohl die europäischen Vorstellungen von ausschweifender Exotik befriedigt haben dürfte. Diese Darstellung von Makart war durchaus beliebt. Der Künstler widmete sich später noch zweimal diesem Sujet.

## **4.2. Japanische (Lack)dekorationen und ihr Einfluss auf die österreichische Kunstproduktion**

In Europa wuchs mit fortschreitender Industrialisierung die Angst die ‚Ursprünglichkeit‘ und ‚Seele‘ der eigenen Kultur zu verlieren. Dies war einer der Hauptgründe für das Gedeihen des Exotismus, der Projektion der eigenen Sehnsüchte auf ‚das Fremde‘. *„Die Jugendstilkünstler waren bestrebt, den entwurzelten Menschen des Industriezeitalters wieder in die Nähe zur Natur zurückzuführen, um ein Gegengewicht zu schaffen gegen die ‚seelenlose Mechanisierung und Industrialisierung‘, die seit Mitte des 19. Jh.s die ganze Welt eroberte.“*<sup>174</sup>

Während sich die Künstler in einer ersten Annäherung hauptsächlich mit der Thematik des exotischen Japans beschäftigten, orientierten sie sich später an den fremden Darstellungsmöglichkeiten und an neuen ästhetischen Prinzipien. In Deutschland und Österreich ist das Japanbild in Kunst und Ästhetik, auf dem nachfolgende Generationen von Künstlern aufbauten, vor allem in der Graphik und im Kunsthandwerk des Jugendstils begründet. Der Jugendstil wäre ohne die Rezeption der japanischen Linie nicht möglich gewesen.<sup>175</sup>

Ein Ziel des Jugendstils war ein Auflösen der Hierarchie innerhalb der Künste mit der Malerei an der Spitze, und die Verbindung von Kunst und Kunsthandwerk. Ein neuer moderner Stil in der Gestaltung wurde gesucht, der frei war von den Konventionen eines historischen Eklektizismus. Auch fand eine Hinwendung zur Natur statt, indem der Jugendstilkünstler bestrebt war den Menschen wieder in eine größere Nähe zur

---

<sup>174</sup> DELANK, Claudia: (zit. Anm. 170), Seite 67

<sup>175</sup> Vgl. ebenda, Seite 65

Natur zurückzuholen. Gleichzeitig gewannen Naturformen einen stark dekorativen Charakter. Sowohl in diesem „Natur-Stil“ als auch in der Vereinigung von Kunst und Kunsthandwerk hatte das Naturverständnis und das Kunsthandwerk Japans eine Vorbildfunktion.<sup>176</sup>

Generell ist die japanische Kunst als graphisch, linear, flächig und ornamental zu bezeichnen. Anstatt der konstruierten europäischen Perspektive dominieren die Linie, die Fläche, Farbe und Strukturierung, eine Summierung von Einzelementen zu Flächen, Ornamenten, Vergitterungen und Überschneidungen. Die japanische Linie dient nicht nur als Umrisslinie zur Definition des Bildgegenstandes, sondern hat auch eine eigene Expressivität. Typisch für eine Auseinandersetzung mit der japanischen Kunst sind auch ein Bruch mit der symmetrischen Formensprache des Historismus, eine dezentrale Kompositionsweise und ein Wegrücken von der ‚europäischen Mitte‘.<sup>177</sup>

Auch das Verhältnis von Bildfläche und Darstellung wird neu bestimmt. Sowohl die dem Gegenstand oder der Figur zukommende Fläche als auch der Raum, der zwischen den Gegenständen liegt, erhält formales Gewicht. Nicht nur das Objekt selbst, sondern der von ihm freigelassene Raum trägt die Aussage.<sup>178</sup>

Neue Themen tauchten in der europäischen Kunstgeschichte auf, wie Regen, Gewitter, Bewegung, Geschwindigkeit, Gewalt und vor allen Dingen allgemeine Gemütsbewegungen. Auch die Bildkompositionen änderten sich, die Bildausschnitte wurden enger, und es wurde nicht mehr davor zurückgeschreckt Körperteile oder andere dominante Motive abzuschneiden. Durch den Eindruck des japanischen Farbholzschnittes erfolgte eine Beschäftigung mit der Technik des Holzschnittes in Verbindung mit Wasserfarben. Zu den Medien, die diese Neuorientierung am deutlichsten machen und zu Trägern der Moderne schlechthin geworden sind, zählen in Wien insbesondere die Graphik, das Ornament und das Wohnen in den Bereichen Architektur und Innenausstattung. Die vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten in diesen Gebieten zeigen Auflösungen ins Flächenhaft-Ornamentale, Geometrisierungen bis nahe an die Abstraktion. *„Die aus dem japanischen Vorbild gewonnene Erkenntnis, daß durch Isolation und – auch unregelmäßiger – Wiederholung alles zum Ornament*

---

<sup>176</sup> Vgl. DELANK, Claudia: (zit. Anm. 170), Seite 66

<sup>177</sup> Vgl. WIENINGER, Johannes: „Die andere Nervenkunst. Japanische Kunst und Wien um 1900“, in: PANTZER, Peter und WIENINGER, Johannes (Hg.): *Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870-1930*, Ausst.-Kat., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990, Seite 53

<sup>178</sup> Vgl. DELANK, Claudia: (zit. Anm. 170), Seite 74

werden kann, bietet die Grundlage für eine Entwicklung in Richtung Vereinfachung und ‚Abstraktion‘ Die extremste Ausformung dieser Tendenz war wohl in all seinen Variationen das Quadrat als Ornament.“<sup>179</sup>

Zu den Besonderheiten japanischer Lackarbeiten zählt außerdem die asymmetrische angeordnete Form der Dekoration, die sich meist auf eine Seite der Grundfläche konzentriert und die andere großteils frei lässt. Das Auge des Betrachters wird in Zick-Zack-Linien über die Darstellung geführt.

Auch die Verwendung von großflächigen, strukturierten Goldgründen bei Lackarbeiten hatte Einfluss auf die österreichische Kunstproduktion um 1900. In Gustav Klimts erstem Porträt der *Adele Bloch-Bauer* von 1907 (**Abb. 64**) ist ein solcher Goldhintergrund (*kinji*) zu erkennen, wie er von japanischen Goldlackarbeiten bekannt ist. Durch diesen und die starke Ornamentik kommt es in dem Bild zu einer Enträumlichung. Auffallend ist die Dezentralisierung der Dargestellten: Adele Bloch-Bauer ist an den rechten Bildrand gerückt, der linke Teil des Bildes ist beinahe leer und zeigt lediglich einen angedeuteten Innenraum. Die Frau sitzt oder lehnt an einem Polstersessel, der - ebenfalls golden - nur durch seine Oberfläche aus einem Spiralmuster erkennbar ist. Das Kleid und der Mantel der Dargestellten, die einen großen Teil des Bildes beherrschen, zeigen Rechtecke, hohe, schlanke Dreiecke und ein Muster aus quer angeordneten, stilisierten Augen. Dieses Bild von Gustav Klimt vereint die Vorstellung eines symbolistischen Frauenkörpers und einer japonisierenden Auffassung von Ornamentik in Kleid und Hintergrund. „*Ein Bild voller Geheimnis und Erotik im Medium japonistischer Ästhetik.*“<sup>180</sup>

### **4.3. Japanische Lackarbeiten und das österreichische Kunstgewerbe**

Der Jugendstil war Ausgangspunkt einer folgenreichen Entwicklung, die in den Wiener Werkstätten, im Werkbund und auch im Bauhaus weiterwirkten. Als wichtigste Leistung des Jugendstils ist insbesondere die Gleichstellung von Kunst und

---

<sup>179</sup> WIENINGER, Johannes: (zit. Anm. 177), Seite 54

<sup>180</sup> BELGIN, Tayfun: „Japonismus und Österreich: Bemerkungen zur Rezeption der Kunst eines fremden Landes“, in: SCHIERMEIER, Kris und FORRER, Matthi (Hg.): *Japan. Meiji-Kunst & Japonismus. Aus der Sammlung Khalili*, Ausst.-Kat., Kunsthalle Krems, Zwolle 2006, Seite 29

Kunsthandwerk zu nennen, wobei das japanische Vorbild eine tragende Rolle spielte.<sup>181</sup> Neben den zahlreichen Anregungen, die die japanischen Gestaltungsmöglichkeiten für die westliche, bildende Kunst boten, hatten insbesondere die Lackarbeiten großen Einfluss auf das österreichische Kunstgewerbe.

Von großer Bedeutung zu dieser Zeit war in Wien die Wiener Werkstätte. Als Produktionsgemeinschaft bildender Künstler strebte sie im Zusammenhang mit der Wiener Kunstgewerbeschule und der Wiener Secession eine Erneuerung der Kunst auf Basis handwerklicher Gediegenheit an und wollte Wien zum Zentrum geschmacklicher Kultur auf dem Gebiet des Kunsthandwerks machen. Die Wiener Werkstätten GmbH wurde 1903 von Josef Hoffmann (1870-1956), Koloman Moser (1868-1918) und dem Industriellen und Kunstmäzen Fritz Waerndorfer (1868-1939) in Wien gegründet. Produziert wurden sowohl Alltagsgegenstände als auch Schmuck und Möbel. Zielsetzung des Unternehmens war es - im Sinne eines Gesamtkunstwerks - alle Lebensbereiche des Menschen gestalterisch zu vereinen. In diesem Gewerbebetrieb wurde durch die enge Zusammenarbeit zwischen entwerfendem Künstler und ausführendem Handwerker die getreue Umsetzung der künstlerischen Idee gewährleistet.<sup>182</sup> Damit vergleichbar ist die kunsthandwerkliche Situation in Japan, wo es zwar für jeden Aufgabenbereich einen eigenen „Künstler“ gibt, welche jedoch in kleinen, familiären Vereinigungen arbeiten und ihr Augenmerk auf Exklusivität und nicht auf Massenproduktion legen.

Bei den Mitgliedern der Wiener Werkstätte waren es insbesondere Koloman Moser, Dagobert Peche (1887-1923) und auch Josef Hoffmann, die sich im Bereich Kunstgewerbe an japanischen Vorbildern orientierten. Moser und Hoffmann sind auch als Gründungsmitglieder der Wiener Secession bekannt. Zahlreiche ihrer Werke aus den Bereichen Architektur, Inneneinrichtung und Möbel lassen ostasiatische Gestaltungsmerkmale wie Geometrisierungen, Flächenhaftigkeit und Ornamentales erkennen. Das Flächenornament, das so viele japanische Kunstwerke auszeichnet, wurde in der Wiener Werkstätte mit großer Intensität gepflegt.

---

<sup>181</sup> Vgl. DELANK, Claudia: (zit. Anm. 170), Seite 76f

<sup>182</sup> Vgl. LEOPOLD, Rudolf und PICHLER, Gerd (Hg.): *Koloman Moser 1868-1918*, Ausst.-Kat., Leopold Museum-Privatstiftung Wien, München 2007, Seite 163

Als Repräsentanten der österreichischen Künstler, die sich im Bereich Kunstgewerbe an japanischen Dekorationsformen orientierten und diese in ihren Werken verarbeiteten, habe ich Koloman Moser und Dagobert Peche ausgewählt.

**Koloman Moser** war als Maler, Grafiker und Kunsthandwerker tätig. Er gilt als einer der führenden Vertreter des Jugendstils. Besonders vielfältig war sein Schaffen im Bereich Kunstgewerbe, wo er durch seine dekorativen und geistreichen flächigen Entwürfe beeindruckt.

**Abb. 65** zeigt einen Schrank (210 x 130 x 60 cm) aus dem Schlafzimmer der Wohnung Eisler von Terramare aus dem Jahre 1903. Das Stück wurde von Koloman Moser entworfen und vermutlich von Caspar Hrazdil (aktiv von 1890 – 1945) ausgeführt. Der Korpus des Schrankes besteht aus Ahornholz, er zeichnet sich durch Intarsien und Marketerien aus verschiedenen Holzarten, Elfenbein und Perlmutter aus. Der Schrank befindet sich heute im Leopold Museum in Wien.<sup>183</sup>

Der Schrank aus dunklem Holz ist durch Ornamentbänder in hellem Holz geometrisch in 24 quadratische Felder gegliedert. Auf diesen Bändern befinden sich Quadrate, die sich an den Ecken berühren, aus etwas dunklerem Holz und in diesen wiederum kleine, dunkle Quadrate. Jeweils drei Quadratfelder auf jeder Schranktüre zieren zwei intarsierte Frauenfiguren, die in Profilansicht zur Mitte des Schrankes schauen. Sie tragen zart gemusterte Wickelkleider, die an Kimonos erinnern. Der Hintergrund der beiden Frauen erscheint in einem unregelmäßigen Schachbrettmuster und pro Schranktüre sind vier Vögel zu sehen. Die beiden Frauen tragen Maiglöckchen im Haar, was als direkte Beziehung zur Lieblingsblume der Frau des Hauses von Terramare gesehen wird.

Neben diesem Schlafzimmerschrank sind auch alle anderen Möbel der Herrschaftsräume durch eine äußerst differenzierte Auswahl von wertvollen Materialien gekennzeichnet, wie dies die Kombination von hochwertigem Holz mit Einlegearbeiten aus Perlmutter hier zeigt. Auch die japanischen Lackarbeiten bieten ein breites Spektrum für die Kombination mit Perlmutter, wo sie nicht nur als dreidimensionale Einlagen, sondern auch als flache Auflagen oder als eingestreutes Pulver zu finden sind.

---

<sup>183</sup> Vgl. LEOPOLD, Rudolf und PICHLER, Gerd (Hg.): (zit. Anm. 182), Seite 438

Auch das Flächenornament fand bei diesem Schrank seine Anwendung, die Wirkung wird durch einen Wechsel von hellem und dunklem Holz noch weiter verstärkt. Der starke farbliche Kontrast erinnert an die japanischen Schwarzlacke mit ihrem Golddekor. Der schachbrettmusterartige Hintergrund der beiden Figuren beschwört das Prinzip von Vereinfachung und Abstraktion durch Isolation und Wiederholung herauf. Das Quadrat als solches und das Schachbrettmuster als weitere Steigerung dessen, werden als extremste Ausformung dieser Tendenz betrachtet.

**Abb. 66** zeigt einen Armlehnstuhl (72,5 x 66 cm) aus dem Jahre 1903. Der Stuhl wurde von Koloman Moser entworfen und von der Wiener Firma Prag-Rudniker<sup>184</sup> ausgeführt. Es handelt sich dabei um einen Korpus aus lackiertem Buchenholz mit einem Korbgeflecht als Sitzfläche. Der Stuhl wurde in der XVIII. Ausstellung der Wiener Secession gezeigt, in der Eingangshalle des Sanatorium Purkersdorf verwendet, und befindet sich heute im Leopold Museum in Wien.<sup>185</sup>

Der Armlehnstuhl hat eine quadratische Grundfläche und ist auf einer Seite offen. Die übrigen drei Seitenwände sind weiß lackiert und senkrecht durchbrochen. Die Sitzfläche des Möbels ist aus Korb und in Form von kleinen Quadraten geflochten. Die Quadrate sind weiß und schwarz lackiert, was den Eindruck eines Schachbretts noch erhöht. Es dominieren klare und einfache Linien, der Armlehnstuhl stellt einen Höhepunkt an spannungsvoller Linearität, ausgewogener Flächigkeit und rhythmisch durchstrukturierter Ornamentik dar. Durch Isolation und Wiederholung entsteht eine Geometrisierung nahe der Abstraktion.

Auch auf dem Sessel „Der reiche Fischzug“ (87,5 x 45,5 x 44,5 cm) (**Abb. 67**) wurde mit dem Flächenornament gespielt. Es handelt sich um einen Entwurf von Koloman Moser aus dem Jahre 1900, ausgeführt wurde er von der Wiener Tischlerei Portois & Fix. Hergestellt wurde der Stuhl aus Ahorn-, Mahagoni- und Kirschholz, sowie Messing

---

<sup>184</sup> Die Wiener Firma Prag-Rudniker präsentierte ihre Korbmöbel erstmals auf der Gewerbeausstellung 1889/90. Ab etwa 1902 wurde auf Design gesetzt, womit - als erster Korbmöbelproduzent der Welt - Serienmodelle von Künstlern entworfen wurden. Zu den Designern gehörten u.a. Hans Vollmer, Wilhelm Schmidt oder Koloman Moser.

<sup>185</sup> Vgl. LEOPOLD, Rudolf und PICHLER, Gerd (Hg.): (zit. Anm. 182), Seite 435

an den Füßen. Passend zu dem Sessel gibt es auch einen Büfettschrank, der auf der VIII. Ausstellung der Secession im Jahre 1900 zu sehen war.<sup>186</sup>

Sowohl in der Ornamentik des Büfettschranks als auch in der des Sessels setzt sich das einfache, geometrische Element immer mehr durch. Es dominieren gerade und klare Linien, die durch farblich kontrastierte Querstreifen verstärkt werden. Auf beiden Seiten der Lehne finden sich kleine schachbrettartige Musterungen. Die Rückseite der Lehne zieren zwei spiralförmig ineinander verschlungene Fische, die symmetrisch angeordnet und in unterschiedlich dunklen Holzarten ausgeführt wurden. Obwohl das Thema dieser Möbel ein religiöses ist, erinnert die Darstellung der Fische an ostasiatische Gestaltungsformen.

Ein weiterer Künstler der Wiener Werkstätte, der sich an japanischen Vorbildern orientierte, war **Dagobert Peche**. Der sehr phantasiebegabte Künstler war ab 1915 führender Mitarbeiter Josef Hoffmanns und wurde insbesondere für seine verspielten und zweckbefreiten Luxusgegenstände bekannt. Peche schuf selten einen Gegenstand ohne Ornament. Ein Gebrauchsgegenstand interessierte ihn dann, wenn er ihm gleichzeitig die Möglichkeit bot, ihn als Dekorationsgegenstand zu behandeln. Außerdem hatte er eine Vorliebe für das Verbergen von Funktionen, so entwarf er Dosen in Form von Früchten, Vögeln oder Kürbissen. Dieses Prinzip, Funktion mithilfe der Form zu verschleiern, ist beispielsweise auch bei den japanischen Lackarbeiten der Wiener Weltausstellung im MAK anzutreffen, wie dies bei der Deckeldose in Form des Saiteninstrumentes *koto* (**Abb. 40**) zu sehen ist.

**Abb. 68** zeigt einen Tafelaufsatz für ein „Ostergeschenk“ (11,8 x 18 x 20,2 cm), der um 1916 entstanden ist. Es handelt sich dabei um zwei sechseckige Pyramidenstümpfe aus Karton, die aneinandergesetzt wurden. An der Außenseite wurde der Aufsatz mit bedrucktem und handkoloriertem Japanpapier überzogen, die Innenseite schmückt geprägtes Silberpapier. Das Objekt trägt die Etikette der Wiener Werkstätte.<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> Vgl. LEOPOLD, Rudolf und PICHLER, Gerd (Hg.): (zit. Anm. 182), Seite 434

<sup>187</sup> Vgl. OBERHUBER, Oswald (Hg.): *Dagobert Peche 1887-1923*, Ausst.-Kat., Zentralsparkasse und Kommerzbank, in Zusammenarbeit mit der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien 1987, Seite 146

Insbesondere die kontrastreiche farbige Oberfläche erinnert stark an japanische Lackarbeiten. Auf schwarzem Untergrund befinden sich phantasievolle, nicht reale Darstellungen von Tieren und Pflanzen. Abgebildet sind bunte Lebewesen mit Schnäbeln und Flossen, die sich zwischen diversen zarten Gräsern befinden. „*Peches Zweige, Blätter und Blumen benötigen keinen Hintergrund um zu existieren, sie sind bewußt so konzipiert, daß sie für sich selbst stehen sollen und können.*“<sup>188</sup>

Peche bezog seine Inspiration aus allem, was fern und fremd war: aus der Kunst der Ägypter und Griechen, dem Orient, aus der Kinder- und Märchenwelt, aber vor allen Dingen auch aus der japanischen Kunst, die er um die Jahrhundertwende in Wien in großem Stil studieren konnte.

Schwarz und Gold, das wir von japanischen Lackarbeiten kennen, fanden in Peches Frühzeit ihre Anwendung, insbesondere in Verbindung mit Weiß. **Abb. 69** zeigt eine Deckeldose (12 cm Höhe, 10,5 cm Durchmesser) aus den Jahren 1912/13. Gefertigt wurde die Dose aus einem weißen Scherben, anschließend wurde sie gold-weiß glasiert und schwarz bemalt. Das Stück trägt einen Blätterdekor und einen Stempel der Vereinigten Wiener und Gmundner Keramik.<sup>189</sup>

Obwohl es sich bei diesem Objekt um eine Keramik handelt, sind aufgrund seiner Farbgestaltung deutliche Einflüsse von japanischen Lacken erkennbar. Auf dem gerundeten, kürbisförmigen Körper sind abwechselnd goldene Streifen und weiße Streifen mit schwarzen Blattmotiven zu sehen. Die Blätter entsprechen keinen realen Pflanzen und sind aus Peches Phantasie entstanden, in ihrer Flächigkeit erinnern sie an eine der Natur entnommene stilisierte Ornamentik.

Dagobert Peche setzte sich aber auch mit dem Medium des Holzes auseinander. Auf **Abb. 70** ist eine Briefschatulle für Josef Hoffmann (14,5 x 32,5 x 15,5 cm) aus den Jahren um 1917 zu sehen.<sup>190</sup> Die Schatulle aus Holz hat einen viereckigen Grundriss und steht auf vier leicht nach außen gekrümmten Füßen. Auffallend ist die dreieckige Ausbuchtung nach oben, die die gesamte Breite des Objektes einnimmt. Das Kästchen

---

<sup>188</sup> FABIANKOWITSCH, Gabriele: „Dagobert Peches Rolle in der Wiener Werkstätte“, in: NOEVER: Peter (Hg.): *Die Überwindung der Utilität. Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte*, Ausst.-Kat., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Deutschland 1998, Seite 61f

<sup>189</sup> Vgl. OBERHUBER, Oswald (Hg.): (zit. Anm. 187), Seite 140

<sup>190</sup> Vgl. ebenda, Seite 144

hat auf der Oberseite vier kleine Türen und ist vergoldet. Auf den beiden Längsseiten des Objektes sind pflanzliche Motive zu sehen, die ebenfalls in Gold ausgeführt wurden und nur durch eine leichte Erhebung von der Grundfläche hervorstechen. Sowohl die goldene Lackierung als auch Form und Funktion erinnern an japanische Vorbilder.

Anhand dieser Beispiele ist zu erkennen, dass die japanischen Gestaltungsprinzipien großen Einfluss auf das österreichische Kunsthandwerk um die Jahrhundertwende hatten. Insbesondere die Flächigkeit der Darstellungen, die Asymmetrie der Kompositionen, Geometrisierungen und Ornamentierungen zeigen japanische Einflüsse und lassen auf eine Auseinandersetzung mit japanischen Vorbildern schließen.

## **Abkürzungsverzeichnis**

**A:** Identifizierte Lackarbeiten aus dem Fotoalbum der japanischen Weltausstellungskommission

**INV:** Die mit Hilfe der Inventarlisten identifizierten Lacke

**JE:** Japanische Lackarbeiten mit Etiketten der Weltausstellung

**La:** Lackobjekte, die vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie erworben wurden

**Or:** Lacke, die vom Orientalischen Museum gekauft wurden, und 1907 vom Museum für Kunst und Industrie übernommen wurden

## Glossar

Die japanischen Längungszeichen wurden in der Arbeit nicht wiedergegeben.

**Amaterasu:** die Sonnengöttin; im Shinto die höchste Gottheit und Ahnherrin der japanischen Kaiser

**aokin:** „Blaugold“; Metalllegierung aus Gold und 20-30 % Silber oder Eisen; hat seinen Namen von der bläulichen oder auch grünlichen Farbe

**asagao:** die Winde; beliebtes Dekorelement; wird im Englischen auch als „Glorie des Morgens“ (morning glory) bezeichnet; steht für den 6. Monat (Juli) und bedeutet Liebe und Zuneigung

**ashirai kebo:** feine Pinsel aus Pferdehaar; zum Aufpinseln feiner Metallpulver

**botan:** Päonie; Frühlingsblume, die schon den Sommer ankündigt; Sinnbild für Schönheit und kaiserliche Macht

**chidori:** Regenpfeifer; häufig zu beobachtendes Motiv; Sinnbild eines bewegten Lebens

**chinkinbori:** „versunkene Goldgravur“; eine Art des Schnitzlacks; ein aus Linien und Punkten bestehender Dekor wird in einen monochromen Lackgrund geschnitten, anschließend mit Blattgold oder *keshifun* belegt und abgerieben, so dass das Metall nur in der Vertiefung verbleibt.

**chinkin nomi:** Spezialmesser für die *chinkinbori*-Technik

**cho:** Schmetterling; Glücksbringendes Symbol, besonders in der Ehe

**chokokuto:** kleine Schnitzmesser; für unterschiedliche Arbeiten verwendet; **Abb. 21**

**damibake:** breite Pinsel aus den Haaren von Katzen und Kaninchen

**Edo:** war bis 1868 der Name von Tokyo; seit 1868 die Hauptstadt Japans

**Edo-Zeit:** 1615-1868

**e-urushi:** Rotocker-Lack als Grund für Streubilddekore

**fude:** runde Pinsel aus den Haaren von Katzen, Kaninchen oder Ratten; **Abb. 20**

**Fuji:** Vulkan und höchster Berg Japans (3776m); liegt etwa 100 km entfernt im Südwesten von Tokyo; zu allen Zeiten Gegenstand besonderer Verehrung und bevorzugtes Thema in Dicht- und bildender Kunst

**funzutsu:** Einstreuröhren; zum Einstreuen der Materialien auf die lackierte Oberfläche; **Abb. 18**

**Genji monogatari:** Roman in 54 Kapiteln über den Prinzen Genji; der erste psychologische Roman der japanischen Literaturgeschichte; wird der Dichterin und Hofdame Murasaki Shikibu (ca. 978 – ca. 1014) zugeschrieben

**gumbai uchiwa:** Kommandofächer eines Feldherren aus Eisen oder Leder; heute noch Fächer des Schiedsrichters beim *Sumo*

**guri:** Bogen; Kreis

**guribori:** Ranken-Schnitzlack; farbige Lacke werden in mehreren Schichten übereinandergelegt, anschließend wird ein tiefes Rankenmotiv eingeschnitzt

**Heian-Zeit:** 794-1185

**hera:** der Spachtel; zum Anmischen und Auftragen von Materialien; **Abb. 17**

**hiramakie:** „flaches Streubild“; Dekortechnik; **Abb. 28**

**hirame:** Streumetall; platt gewalzte, relativ schwere Kügelchen, die einen harten Oberflächenglanz erzeugen

**iwa:** Felsen; Sinnbild der Beständigkeit

**jinoko:** verhältnismäßig weiche Tonerde

**kakiko:** „Sammler, Kratzer“; sie ernten den Lacksaft

**Kamakura-Zeit:** 1185-1333

**kame:** Schildkröte; Emblem der Langlebigkeit

**kawarinuri:** Experimentierlacke

**keshifun:** Streumetall; feines Pulver, aus Blattmetallen erzeugt

**kiji:** Fasan; wird als Bote der Sonnengöttin *Amaterasu* betrachtet und als Vogel guter Vorbedeutung; außerdem ein Symbol elterlicher Liebe

**kikko:** „Schildkrötenpanzer“; Muster aus zusammengefügt Sechsecken

**kiku:** Chrysantheme; bedeutet „Langes Leben“; Sinnbild der Reinheit

**kinji:** Goldgrund bei Lackarbeiten

**kirigane:** (*kiru* = schneiden, *kane* = Metall); Dekortechnik

**ki urushi:** der noch nicht raffinierte Rohlack

**komatsu-biki:** seit der Heian-Zeit verbreitete Sitte; Die Adligen unternahmen an Neujahr einen Ausflug in die Felder oder Berge und zupften aus dem Boden junge Kiefern (*matsu*), die als Symbol des langen Lebens gelten.

**koto:** eine mit Seide bespannte Wölbrett- oder Halbröhrenzither aus kiri-Holz, die mit einer Art Plektron sowie mit drei Fingern der rechten Hand gespielt wird; es werden

verschiedene Formen unterschieden, wie die sechssaitige *wagon*, und die dreizehn- oder mehrsaitige *so* als Begleitinstrument.

***kurome***: Dehydrierung des Lacksaftes

***makie***: „Streubild“; Sammelbegriff für verschiedene Streulackverfahren

***marufun***: Streumetall; kleinste Kügelchen aus gefeilten Metallspänen

***matsu***: Kiefer; Zeichen der „Langlebigkeit“ und Monatspflanze für den 12. Monat (Januar)

***matsuba***: Kiefernadeln; Zeichen der „Langlebigkeit“; beliebtes Dekormotiv

***mawata***: Seidenwatte; zum Aufpudern feiner Metallpulver

***Meiji-Zeit***: 1868-1912

***mizuire***: Tuschwassergefäße, aus denen beim Anreiben der Tusche das Wasser auf den Tuschereibstein gegossen wird

***momiji***: Ahorn; Sinnbild des Herbstes und wechselnder Zuneigung; steht als Monatspflanze für den 10. Monat (November)

***Momoyama-Zeit***: 1573-1615

***mu tamagawa***: die sechs Tama-Flüsse; 1. Ide, im Land Yamashiro (heute Präfektur Kyoto); 2. Koyasan, im Land Kii (heute Präfektur Wakayama); 3. Chofu, im Land Musashi (heute im Westen der Großstadtregion Tokyo); 4. Noji, im Land Omi (heute Präfektur Shiga, wo der Biwa-See liegt); 5. Noda, im Land Rikuzen (heute dort, wo die beiden Präfekturen Miyagi und Iwate zusammentreffen); 6. Mishima, im Land Settsu (in dem Gebiet, wo sich die Städte Osaka und Kobe begegnen)

***nashi***: die japanische oder asiatische Birne; erinnert in ihrer Form an den europäischen Apfel

***nashiji***: „Birnengrund“; Streulacktechnik, meist für Innen- oder Grunddekore verwendet; **Abb. 27**; Streumetall; dreidimensionale und unregelmäßige Flocken aus fein geraspelttem, nur leicht geglättetem Gold

***natsume***: Teedose

***nayashi***: Homogenisierung des Lacksaftes

***neji fude***: Lackpinsel aus dem Achselhaar der Ratte; **Abb. 20**

***nori***: Reiskleister

***nori urushi***: Mischung aus Reiskleister und Rohlack

***okibirame***: (*oku* = setzen, legen, *hirame* = flaches Auge); Dekortechnik

**ondori**: Hahn; das Motiv des Hahns erscheint etwa seit der mittleren Edo-Zeit im Kunsthandwerk und ist ein beliebtes Dekorelement

**Rhus verniciflua**: japanischer Lackbaum; Gattung der Sumachgewächse; **Abb. 14**

**roiro urushi**: der Schwarzlack der besten Qualität

**ryu**: Drache; mit den vielfältigen mit ihm zusammenhängenden mythologischen Vorstellungen aus China übernommen; gehört u.a. zu den Tierkreiszeichen (3. Monat) und ist mit dem fruchtbringenden Regen und Wasser verbunden

**saji**: kleiner Löffel; zum Einstreuen der Metallpulver in die Einstreuröhren

**sakura**: Kirsche; die blühende Kirsche versinnbildlicht die ritterlichen Tugenden eines makellosen Lebens und die Freiheit der Empfindungen; sie ist die Monatsblume des 3. Monats (April)

**seisei urushi**: der dehydrierte und homogenisierte Lacksaft

**Shibayama-Lack**: nach dem Lackmeister Shibayama Dosho (Ende 18. Jhdt. – Anfang 19. Jhdt.) benannte Lacktechnik mit aufwendigen eingelegten Schnitzereien aus Perlmutter, Elfenbein, Horn oder Schildpatt

**shichi fukujin**: die sieben Glücksgötter: 1. Ebisu (Beschützer der Fischer und Kaufleute), 2. Daikoku (der Gott des Reichtums und einer der Kriegsgötter), 3. Bishamon-ten (einer der Himmelskönige, Hüter des Nordens und Kriegsgott), 4. Benten (die Göttin von Gesang, Musik, Beredsamkeit, Weisheit und Reichtum), 5. Fukurokuju (Gott der Langlebigkeit), 6. Jurojin (Gott der Langlebigkeit), 7. Hotei (versinnbildlicht Güte und ein frohes Wesen)

**shippo**: vier Richtungen; ein Muster aus einander schneidenden Kreisen

**shishiai makie**: „reliefiertes Streubild“; Dekor mit unterschiedlichen Höhen

**sho-chiku-bai** oder **saikan sanyu**: die ‚drei Freunde des Winters‘; die Pflaumenblüte als die erste Blüte des Jahres, der unter der Schneelast nicht brechende Bambus und die immergrüne Kiefer verheißen Glück, ein langes Leben und versinnbildlichen den Frühling

**shoken-dai**: Schreib- oder Leseputz mit einer Schublade

**soroban**: der japanische Abakus; üblicherweise eine Perle über dem Balken, und vier oder fünf Perlen unter dem Balken; Perlen in Form von Doppelkegeln; seit dem 16. Jahrhundert in Gebrauch

*suanpan*: der chinesische Abakus; zwei Perlen über dem Balken, und fünf Perlen unter dem Balken; runde Perlen; seit dem 14. Jahrhundert in Gebrauch

*susuki*: *Eularia japonica*; Grasart; zu den ‚Sieben Pflanzen des Herbstes‘ zu zählen

*suzume*: Sperling; Emblem des Fleißes und einer vornehmen Haltung

*suzuribako*: Schreibkasten; enthält Pinsel, Tuschwassergefäß (*mizuire*) und Tuschereibstein

*tachibana*: Orange-Mandarine (*Citrus reticulata*); gilt als Sinnbild des Glücks

*takamakie*: ‚hohes Streubild‘; Dekortechnik; **Abb. 29**

*takarabune*: Schatzschiff; läuft am Neujahrstag mit den sieben Glücksgöttern (*shichi fukujin*) im Hafen ein

*take*: Bambus; gleich wie in China eine der ein ‚Langes Leben‘ verheißenden Pflanzen

*tebako*: handlicher Kasten; in den Quellen seit dem 10. Jahrhundert; Typisierung als Toilettenkasten seit der Kamakura-Zeit

*tennin*: Geistwesen aus dem japanischen Buddhismus; werden als engelsähnliche Sängern und Musikantinnen stets fliegend wiedergegeben

*togidashi*: ‚Mit Reiben Hervorbringen‘; Streulacktechnik; Lackgründe; **Abb. 26 a, b, c**

*togi sumi*: Holzkohle; in Verbindung mit Wasser zum Schleifen der Lackschichten

*toishi*: Schleifsteine; zum Schleifen der Grundierungsschichten

*tombo*: Libelle; galt wegen ihrer Überlegenheit kleineren Insekten gegenüber als ‚Sieger-Insekt‘

*tonoko*: sehr harte Tonerde

*tsubaki*: Kamelie; gilt als Monatsblume des 12. Monats (Januar)

*tsubame*: Schwalbe; wird nur relativ selten dargestellt; gilt zusammen mit einer Weide als Frühlingsymbol; ohne dieses Attribut bedeutet sie mütterliche Liebe, aber auch ein Sinnbild für eheliche Untreue

*tsuru*: Kranich; eines der Symbole für ein ‚Langes Leben‘; bei Hochzeiten symbolisiert er Glück und ewige Wiederkehr; in Japan auch beliebtes Wappentier

*tsuta*: Efeu

*uguisu*: Nachtigall; Vogel, der den Frühling ankündigt

*ukiyo-e*: Bilder der fließenden Welt; japanische Farbholzschnitte

*ume* oder *bai*: blühende Pflaume; wie in China eine der ‚Langlebigkeit‘ bedeutenden Pflanzen

*urushi*: der rohe Lacksaft aus dem Stamm des Lackbaumes

*urushi furo*: der Feuchteschrank; traditionell aus Zypressenholz; zum korrekten Aushärten der Lackarbeiten

*urushi hake*: breite Pinsel aus Menschen- oder Pferdehaar; **Abb. 19**

*urushi kaki*: „urushi kratzen“; das Ernten des Lacksaftes durch das Anritzen der Baumrinde; **Abb. 15**

*Wakamatsu*: wichtiger Ort für die japanische Lackherstellung auf Honshu; hier werden seit dem 16. Jahrhundert Lackwaren produziert

*washi*: Filterpapier; aus der Haut der Rinde von Maulbeerbaumästen oder aus anderen Pflanzenfasern hergestellt; zum Filtern aller Lacksorten und auch für die Tuschemalerei verwendet; **Abb. 22**

## Literaturverzeichnis

- BERGER, Günther: *Chinoiserien in Österreich-Ungarn*, Frankfurt am Main 1995
- BRÄUTIGAM, Herbert: *Schätze japanischer Lackkunst auf Schloß Friedenstein*, Schlossmuseum Gotha, 1998
- *Catalog der kaiserlich japanischen Ausstellung*, Wien 1873
- CODY, Sara und KUMIKO, Doi (Hg.): *Japan goes to the World's Fairs. Japanese Art at the Great Expositions in Europe and the United States 1867-1904*, Ausst.-Kat., Los Angeles County Museum of Art, 2005
- CROISSANT, Doris und LEDDEROSE, Lothar: *Japan und Europa 1543-1929. Eine Ausstellung der »43. Berliner Festwochen« im Martin-Gropius-Bau Berlin*, Berlin 1993
- *Das K.K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie. Ein Rückblick auf seine Geschichte*, Wien 1889
- *Das K. K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie und die K. K. Kunstgewerbeschule in Wien*, Wien 1886
- DAUTHENDEY, Max: *Die acht Gesichter am Biwasee. Japanische Liebesgeschichten*, Frankfurt am Main 1994
- DELANK, Claudia: *Das imaginäre Japan in der Kunst. „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, München 1996
- DILLINGER, Adolf und CONRATHS, August von (Hg.): *Guide and Souvenir Album der Wr. Weltausstellung 1873*, Wien 1873
- EBERT, Jorinde et al.: *Alexander von Siebold 1846-1911. Diplomat in japanischen Diensten*, Ausst.-Kat., Siebold Museum Würzburg, 1996
- EBERT, Jorinde: *Auf den Spuren Siebolds in Würzburg und Japan*, Katalog zur Eröffnung des Siebold-Museums Würzburg, 1995
- FALKE, Jacob: *Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Wien 1873

- FUX, Herbert: *Japan auf der Weltausstellung in Wien 1873*, Ausst.-Kat., Österreichisch-Japanische Gesellschaft gemeinsam mit dem Österreichischen Museum für angewandte Kunst Wien, 1973
- FUX, Herbert (Bearb.): *4000 Jahre Ostasiatische Kunst*, Ausst.-Kat., veranstaltet von der Stadt Krems an der Donau gemeinsam mit dem Österreichischen Museum für angewandte Kunst und dem Museum für Völkerkunde, Krems 1978
- HALTERN, Utz: *Die Londoner Weltausstellung von 1851. Ein Beitrag zur Geschichte der Bürgerlich-Industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert*, Münster 1971
- HECKMANN, Günther: *Urushi no waza. Japanlack Technik*, Ellwangen 2002
- *Japonisme in Vienna*, Ausst.-Kat., Tobu Museum of Art, Tokyo 1994
- KALCHBERG, Victor Freiherr von: *Die Darstellung des Welthandels auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Wien 1873
- KIRCHER, Christian: *Die Wiener Weltausstellung 1873. Zur Entwicklung des industriellen Ausstellungswesens im 19. Jahrhundert*, Diplomarbeit, Wien 1989
- KOHN, Gustav: *Die Wiener Weltausstellung 1873*, Linz 1873
- KOPPLIN, Monika: *Japanische Lacke. Die Sammlung der Königin Marie-Antoinette*, Ausst.-Kat., Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon und Museum für Lackkunst Münster, Italien 2001
- KREINER, Josef (Hg.): *Miscellanea. Die Japansammlungen Philipp Franz und Heinrich von Siebolds*, Begleitheft zum Katalog der Siebold-Ausstellung 1996, Tokyo 1996
- KREJSA, Julia und PANTZER, Peter: *Japanisches Wien*, Wien 1989
- KÜMMEL, Otto: *Das Kunstgewerbe in Japan*, Berlin 1922<sup>3</sup>
- LEOPOLD, Rudolf und PICHLER, Gerd (Hg.): *Koloman Moser 1868-1918*, Ausst.-Kat., Leopold Museum-Privatstiftung Wien, München 2007
- LORENZ, Reinhold: *Japan und Mitteleuropa. Von Solferino bis zur Wiener Weltausstellung (1859-73)*, Brünn 1944
- MARCILHAC, Félix: *Jean Dunand. His Life and Works*, New York 1991
- MATTIE, Erich: *Weltausstellungen*, Stuttgart, Zürich 1998

- NIPPA, Annegret (Hg.): *Uchiwa und Ogi. Mode und Sitte im japanischen Fächer*, Staatliches Museum für Völkerkunde Dresden, Dresden 2000
- NOEVER, Peter (Hg.): *Die Überwindung der Utilität. Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte*, Ausst.-Kat., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Deutschland 1998
- NOEVER, Peter (Hg.): *japan yesterday*, Ausst.-Kat., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, München 1997
- OBERHUBER, Oswald (Hg.): *Dagobert Peche 1887-1923*, Ausst.-Kat., Zentralsparkasse und Kommerzbank, in Zusammenarbeit mit der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien 1987
- PANTZER, Peter (Red.): *130 Jahre freundschaftliche Beziehungen. Österreichisch-Japanische Begegnungen. Mitsuko, Klimt und ihre Zeit*, Ausst.-Kat., Wako Hall, o.O. 1999
- PANTZER, Peter: *Japan und Österreich-Ungarn. Die diplomatischen, wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen – von ihrer Aufnahme (1869) bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs*, Dissertation, Wien 1968
- PANTZER, Peter und WIENINGER, Johannes (Hg.): *Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870-1930*, Ausst.-Kat., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990
- PEMSEL, Jutta: *Die Wiener Weltausstellung von 1873 und ihre Bedeutung für die Entfaltung des Wiener Kulturlebens in der Franzisco-Josephinischen Epoche. Eine historische Studie*, Dissertation, Wien 1983
- PILZ, Barbara (Red.): *Massenware Luxusgut. Technik und Design zwischen Biedermeier und Wiener Weltausstellung 1804 bis 1873*, Begleitkatalog zur Ausstellung im Technischen Museum Wien, Wien 2004
- PLUM, Werner: *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert. Schauspiele des sozio-kulturellen Wandels*, Hefte aus dem Forschungsinstitut der Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn – Bad Godesberg 1975
- ROSCHITZ, Karlheinz: *Wiener Weltausstellung 1873*, Österreich 1989
- SCHIERMEIER, Kris und FORRER, Matthi (Hg.): *Japan. Meiji-Kunst & Japonismus. Aus der Sammlung Khalili*, Ausst.-Kat., Kunsthalle Krems, Zwolle 2006

- SHONO-SLÁDEK, Masako: *Der Glanz des Urushi, Die Sammlung der Lackkunst des Museums für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln*, Bestandskatalog mit kulturhistorischen Betrachtungen, Köln 1994
- ULLREICH, Elisabeth: *Wilhelm Exner und die Weltausstellungen*, Diplomarbeit, Wien 1989
- WICHMANN, Siegfried (Hg.): *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, zur Ausstellung veranstaltet vom Organisationskomitee für die Spiele der XX. Olympiade München 1972, München 1972
- WÖRNER, Martin: *Die Welt an einem Ort. Illustrierte Geschichte der Weltausstellungen*, Berlin 2000
- *120 Jahre mit den Augen sehen*, Ausst.-Kat., Tokyo National Museum, 1992 (übersetzt aus dem Japanischen von Mag. Noriko Brandl)

#### **Zeitschriften:**

- *Amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung im Jahre 1873*, erstattet von der Centralcommission des deutschen Reiches für die Wiener Weltausstellung, Band I - III, Braunschweig 1874
- FRAUBERGER, Heinrich (Hg.): *Allgemeine Illustrierte Weltausstellungszeitung*, Band I – V, Wien 1872-1873
- *Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, herausgegeben von dem K. K. Österreichischen Museum, Band 1 – 5, Jahrgang 1865 – 1875, Wien
- SPRINGMÜHL, Dr. Ferdinand (Hg.): *Allgemeine illustrierte Industrie- und Kunst-Zeitung*, Band I – II, Leipzig 1874-1875

#### **Artikel:**

- BUCHER, Bruno: „Ueber ornamentale Kunst auf der Wiener Weltausstellung“, in: VIRCHOW, Rudolph und HOLTZENDORFF, Fr. von (Hg.): *Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge*, IX. Serie, Heft 193-216, Berlin 1874

- KALB, Christine: „Weltausstellungen im Wandel der Zeit und ihre infrastrukturellen Auswirkungen auf Stadt und Region“, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe V, Volks- und Betriebswirtschaft, Bd./Vol. 1570, Frankfurt am Main 1994
- LINORTNER, Johann: „Michael Moser. Ein Altausseer als Fotograf in Japan“, in: *Da schau her. Beiträge aus dem Kulturleben des Bezirkes Liezen*, 8. Jahrgang, 4. Heft, Oktober 1987, o.O. 1987
- ONCKEN, August: „Die Wiener Weltausstellung 1873“, in: HOLTZENDORFF, Franz von und ONCKEN, Wilhelm (Hg.): *Deutsche Zeit- und Streitfragen. Flugschriften zur Kenntniß der Gegenwart*, Jahrgang II, Heft 17-32, Heft 17/18, Berlin 1873

#### **Vorlesungsskript:**

- Skript zur Vorlesung von Frau Univ. Doz. DDr. Jorinde EBERT „Asiatische Lacke in europäischen Schlössern“ am kunsthistorischen Institut der Universität Wien aus dem Wintersemester 2004

#### **Internet:**

- <http://sammlungen.mak.at/maksdbweb/servlet/sammlung.state?catselect=2681> von April bis November 2007
- <http://www.hh.schule.de/metalltechnik-didaktik/users/luetjens/abakus/japan/jap.htm> am 12.11.2007

#### **Archive:**

- Archiv der Sammlung der Universität für angewandte Kunst, Wien
- Inventar des Österreichischen Museums für angewandte Kunst, Wien

## **Abbildungen**

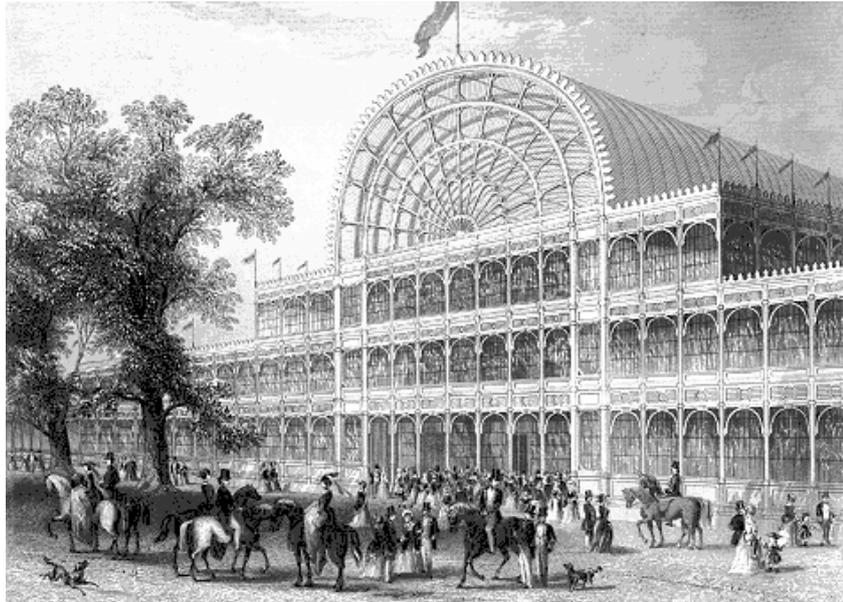


Abb. 1: Haupteingang des Crystal Palace im Londoner Hyde Park, Schauplatz der Great Exhibition von 1851, der ersten Weltausstellung



Abb. 2: Ausstellungsgelände der Wiener Weltausstellung 1873

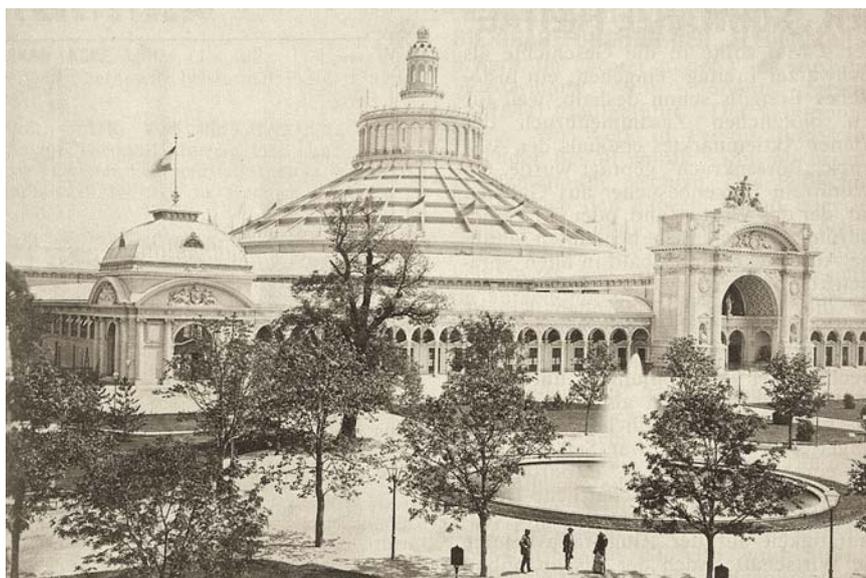


Abb. 3: Wien, Rotunde, zeitgenössische Ansicht um 1873



Abb. 4: Stereofotografien der japanischen Ausstellung in London 1862



Abb. 5: Freundschafts-, Handels- und Schifffahrtsvertrag zwischen Japan und Österreich-Ungarn vom 18. 10. 1869

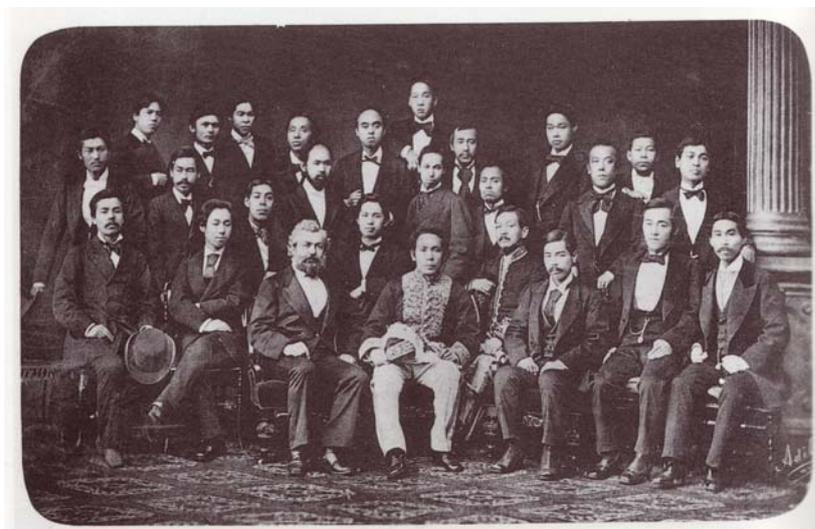


Abb. 6: Japanische Kommission der Wiener Weltausstellung, Aufnahme vom 1.1.1874



Abb. 7: Der japanische Garten auf der Wiener Weltausstellung 1873



Abb. 8: Souvenirfächer mit Abbildung des Weltausstellungshauptgebäudes

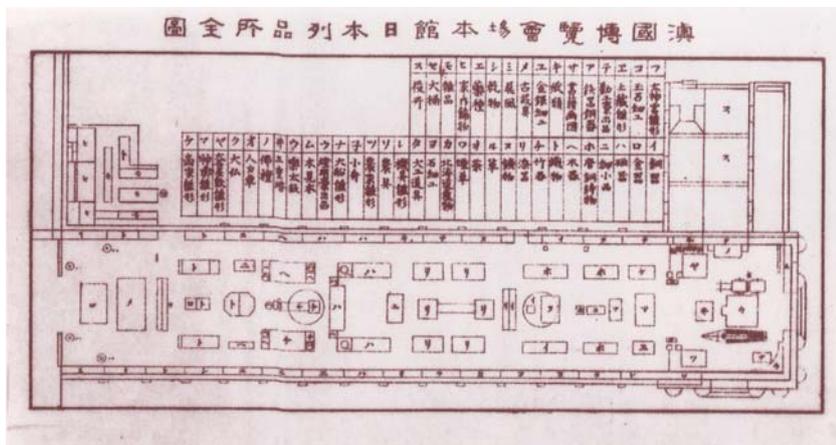


Abb. 9: Plan der japanischen Ausstellung auf der Wiener Weltausstellung 1873



Abb. 10: Die japanische Galerie auf der Wiener Weltausstellung 1873



Abb. 11: Dachreiter vom Palast in Nagoya, Nachbildung für die Wiener Weltausstellung 1873, aufgenommen in Tokyo 1872

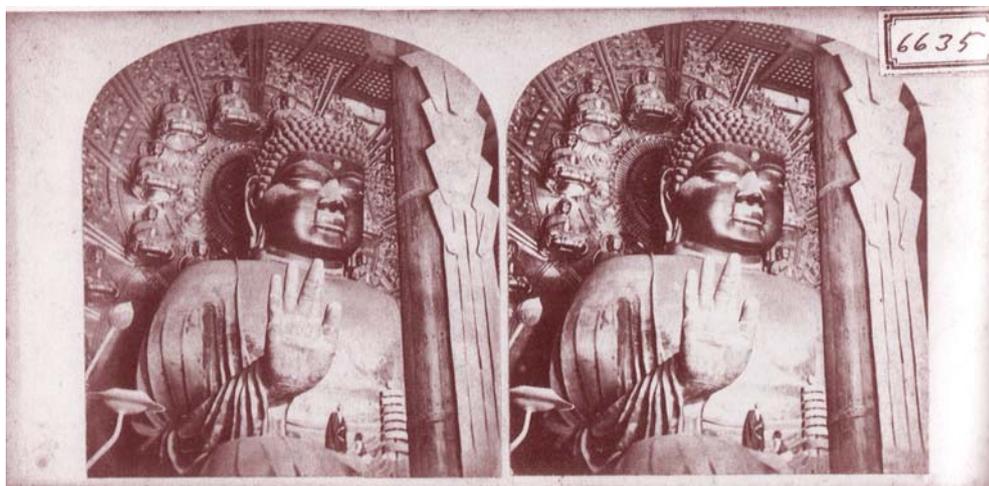


Abb. 12: Stereofotografien des Daibutsu von Nara



Abb. 13: Buchschränken, mittlere Edo-Periode, Lack mit *makie*-Dekor



Abb. 14: Die Blätter und Blüten des Lackbaumes



Abb. 15: Die angeritzten Stämme des Lackbaumes



Abb. 16: Werkzeuge zur Lackgewinnung



Abb. 17: Verschiedene Spachteln



Abb. 18: Einstreuröhren



Abb. 19: Pinsel unterschiedlicher Formen



Abb. 20: Teil eines traditionellen Pinselsets, zur Herstellung: die vier Pinsel links aus Katzenhaar, der gelbe in der Mitte aus dem Haar einer Waschbärart, der Pinsel rechts daneben aus Rattenhaar, die drei Pinsel ganz rechts aus dem Achselhaar der Ratte



Abb. 21: Kleine Schnitzmesser *chokokuto*



Abb. 22: Feinstruktur des Filterpapiers

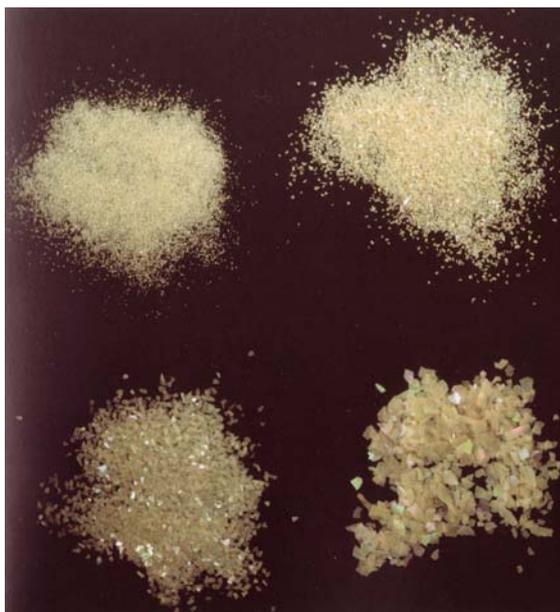


Abb. 23: Perlmutterbrösel unterschiedlicher Größe



Abb. 24: Musterbrett mit den einzelnen Arbeitsschritten zum Aufbau einer planen schwarzen Lackoberfläche

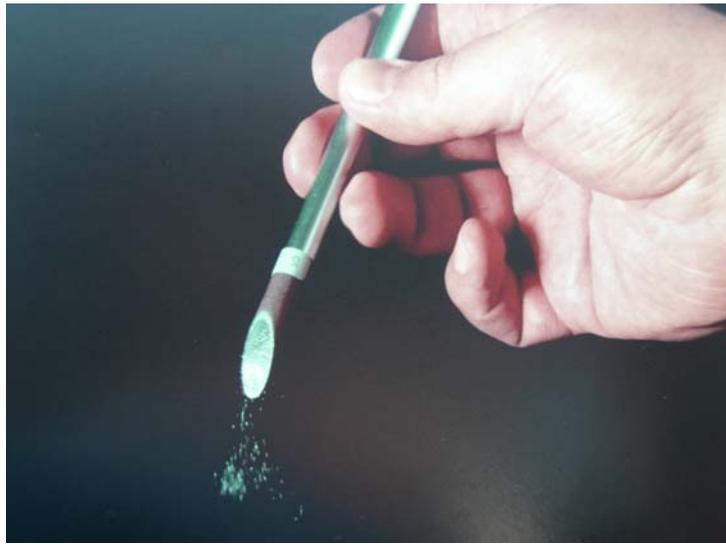


Abb. 25: *makie*-Technik

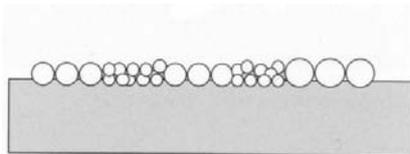


Abb. 26a: *togidashi*, Anlegen des Dekors

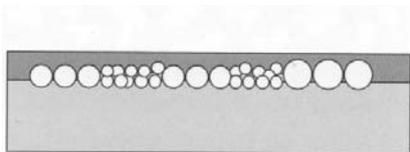


Abb. 26b: *togidashi*, Abdecken des Dekors

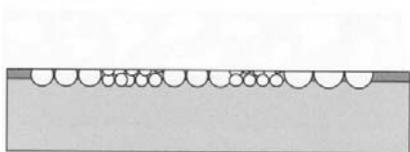


Abb. 26c: *togidashi*, Freischleifen des Dekors

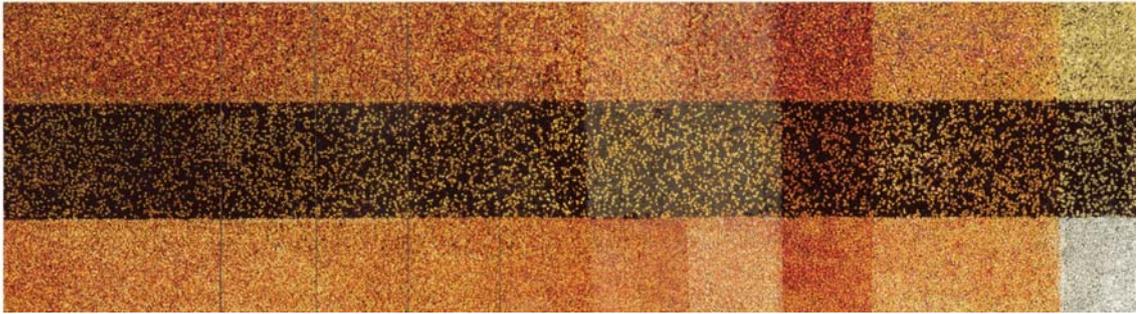


Abb. 27: Verlauf des *nashiji*, Musterbrett von Günther Heckmann

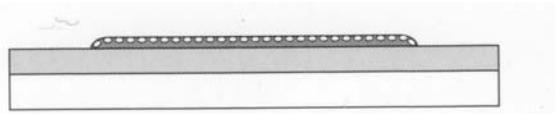


Abb. 28: *hiramakie*

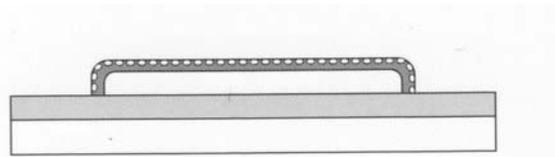


Abb. 29: *takamakie*



Abb. 30a und Abb. 30b: A I „Lackproben als Stellschirm in Fächerform“

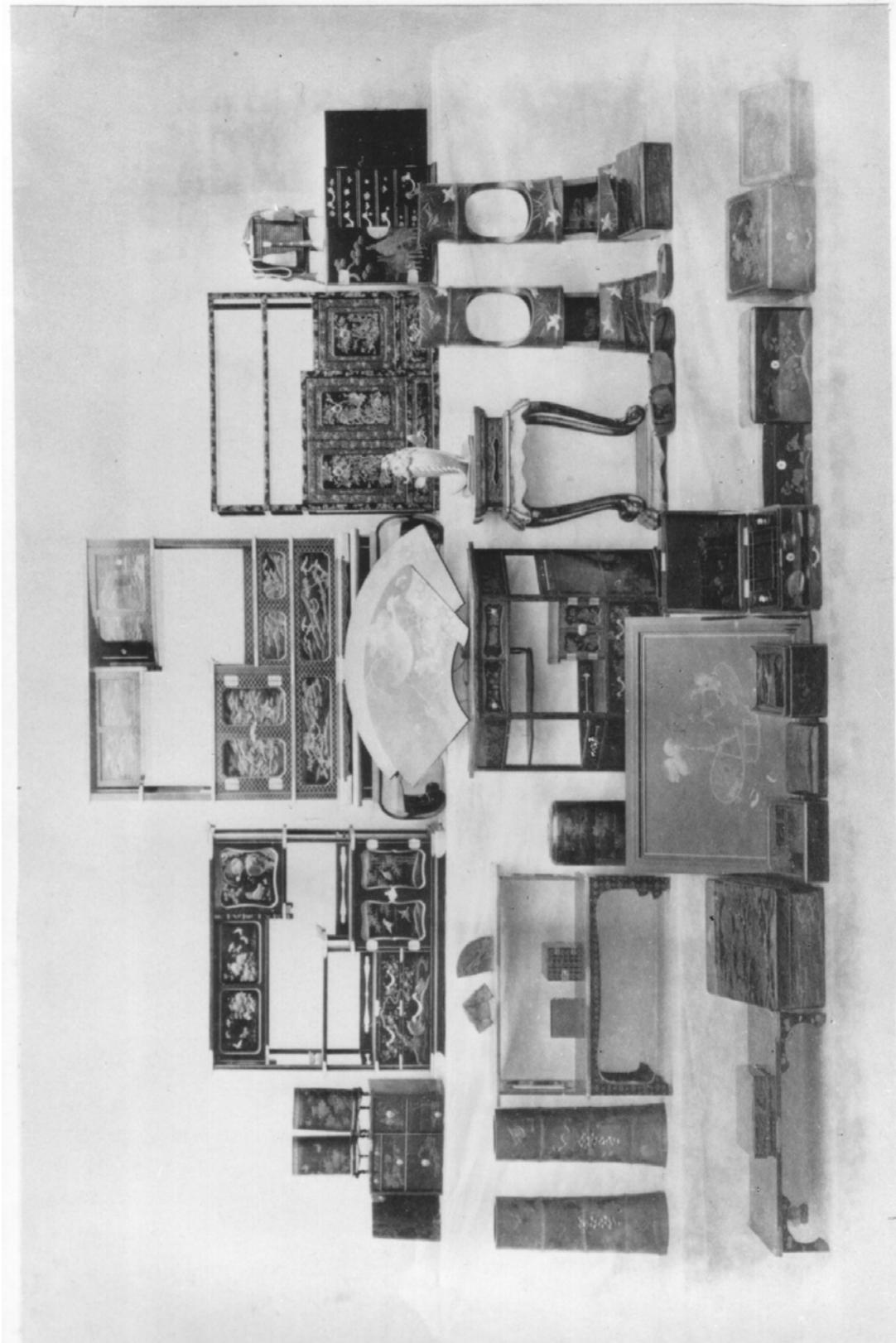


Abb. 31: „Vielles et nouvelles ouvrages en laqué“, Tafel 32 aus dem Album der japanischen Weltausstellungskommission, aufgenommen in Tokyo 1872

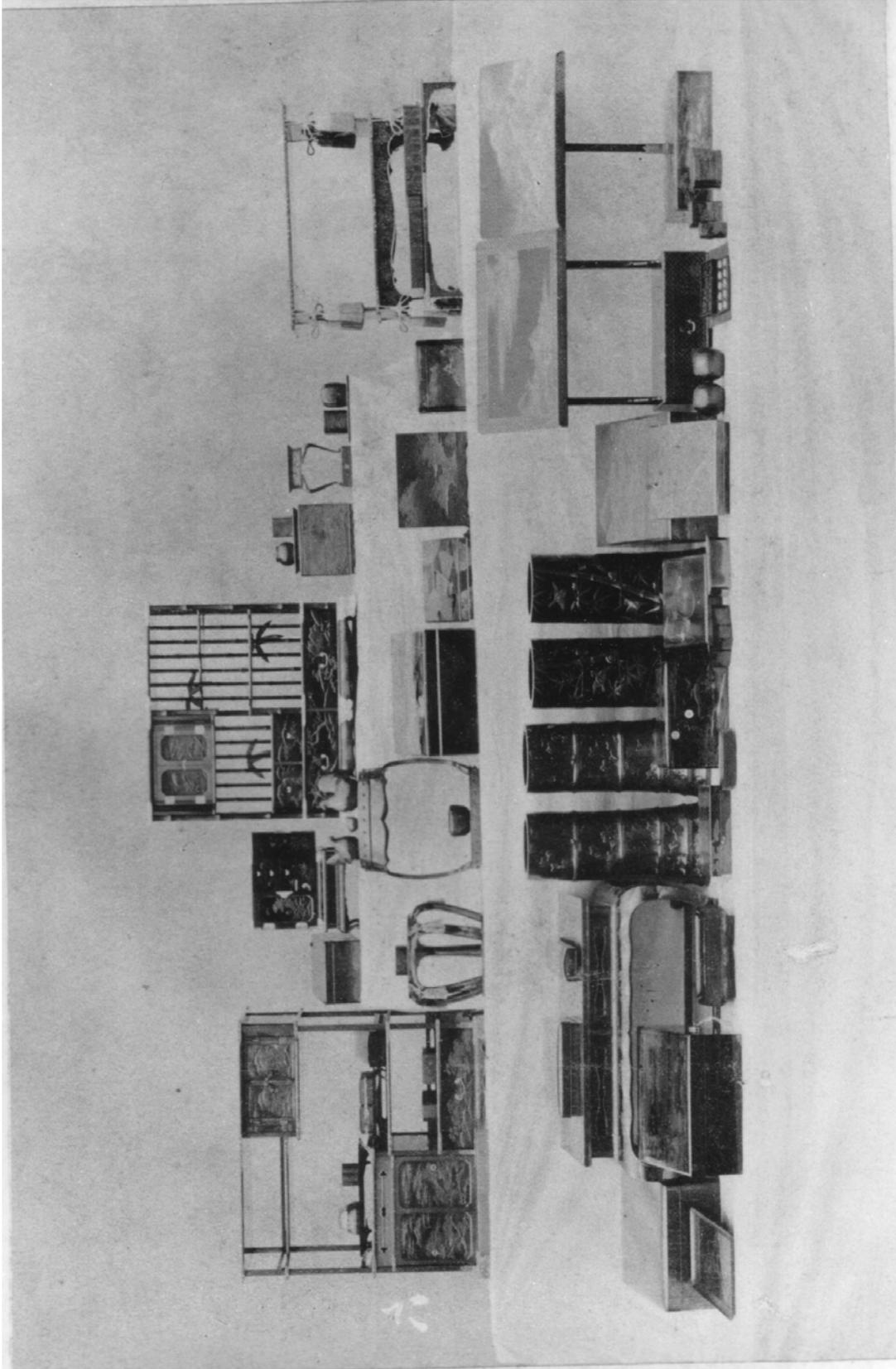


Abb. 32: „Vielles et nouvelles ouvrages en laque“, Tafel 33 aus dem Album der japanischen Weltausstellungskommission, aufgenommen in Tokyo 1872

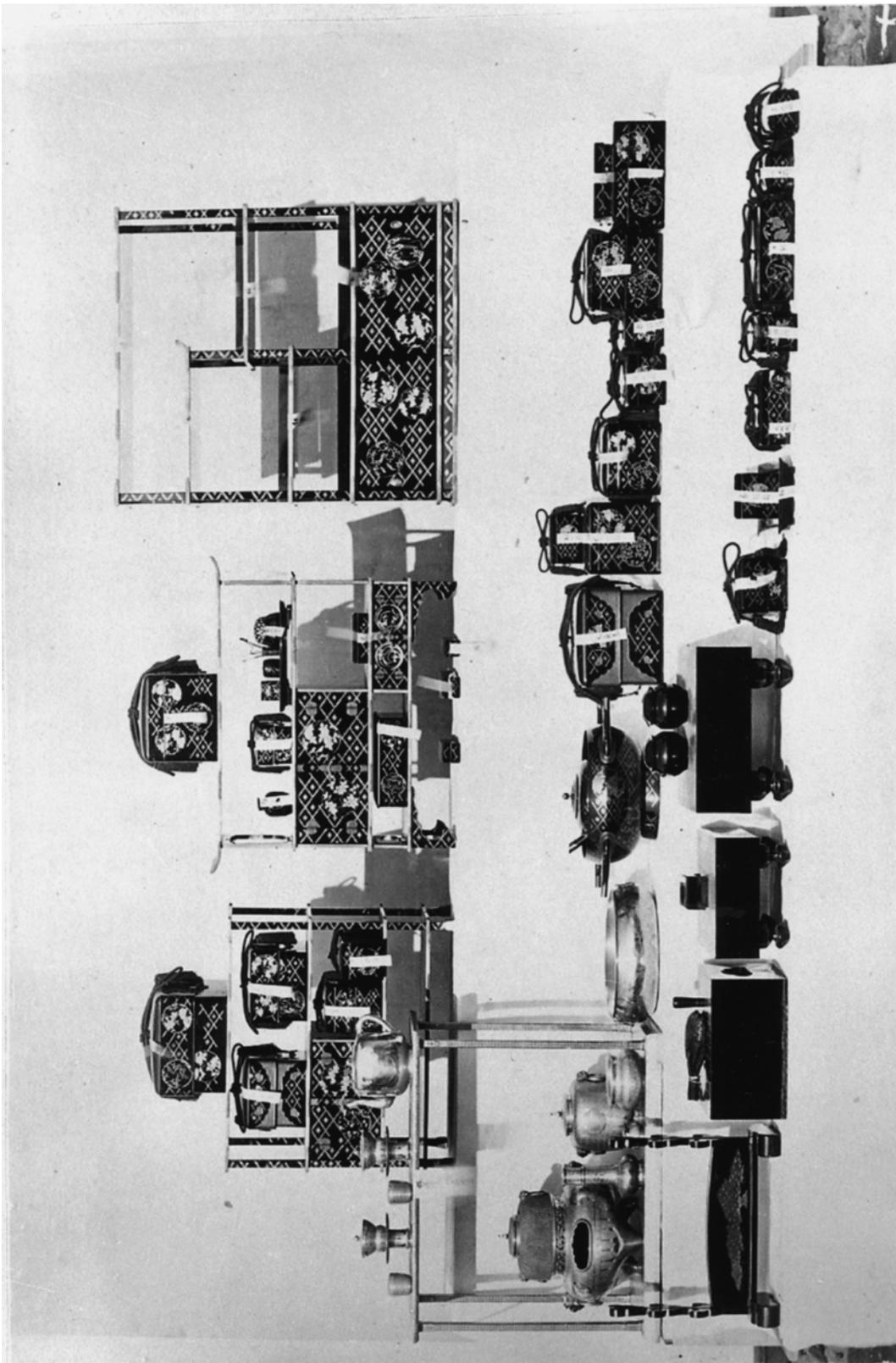


Abb. 33: „Meubles de dames“, Tafel 48 aus dem Album der japanischen Weltausstellungskommission, aufgenommen in Tokyo 1872

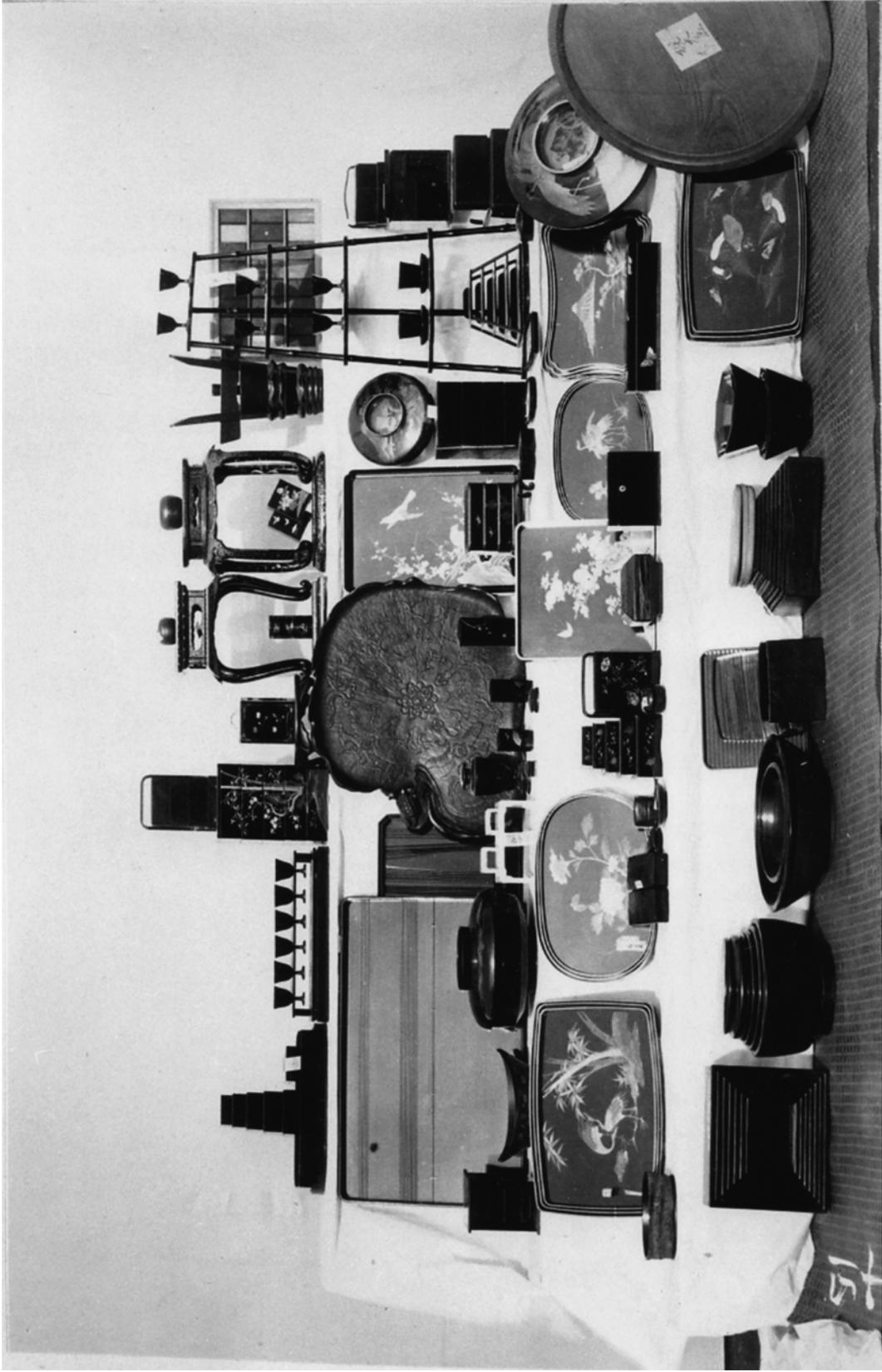


Abb. 34: „Ouvrages en laque“, Tafel 31 aus dem Album der japanischen Weltausstellungskommission, aufgenommen in Tokyo 1872

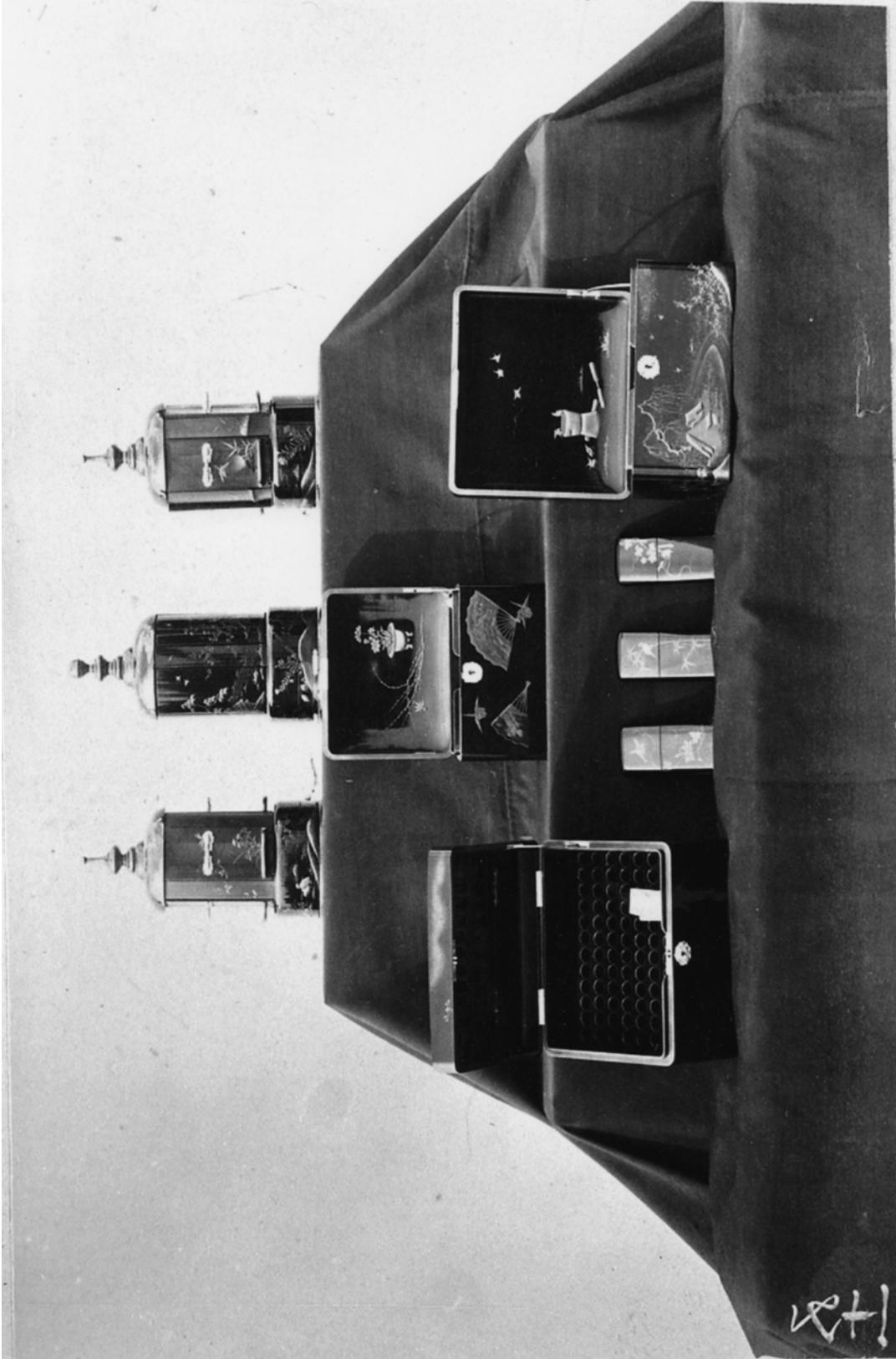


Abb. 35: „Porte-cigares en laque“, Tafel 34 aus dem Album der japanischen Weltausstellungskommission, aufgenommen in Tokyo 1872

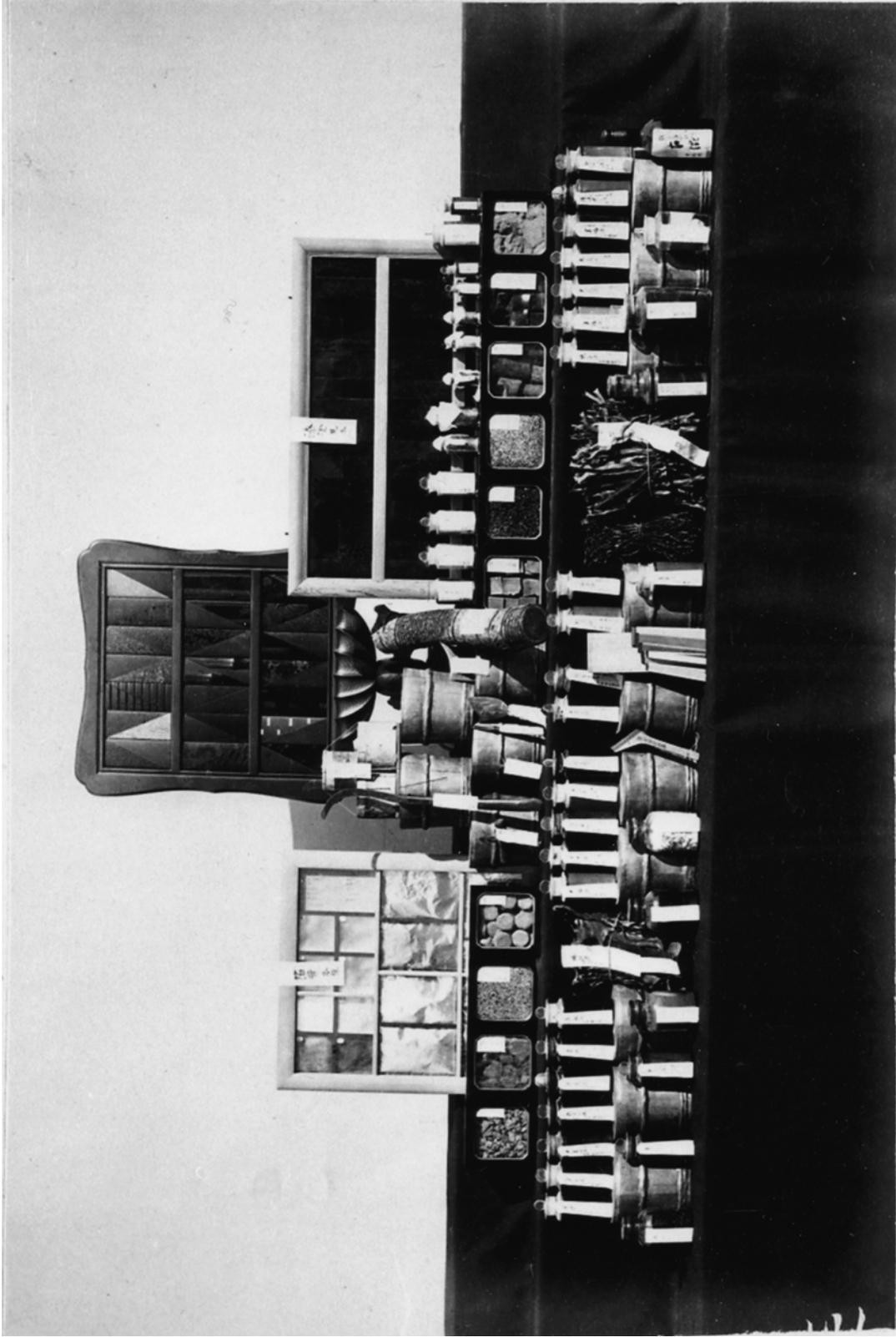


Abb. 36: „Vernis; instruments de Fabrique de Vernis et des Modèles des planches Vernis“, Tafel 11 aus dem Album der japanischen Weltausstellungskommission, aufgenommen in Tokyo 1872



Abb. 37a: JE I „Dose“ in Form eines *gumbai uchiwa*

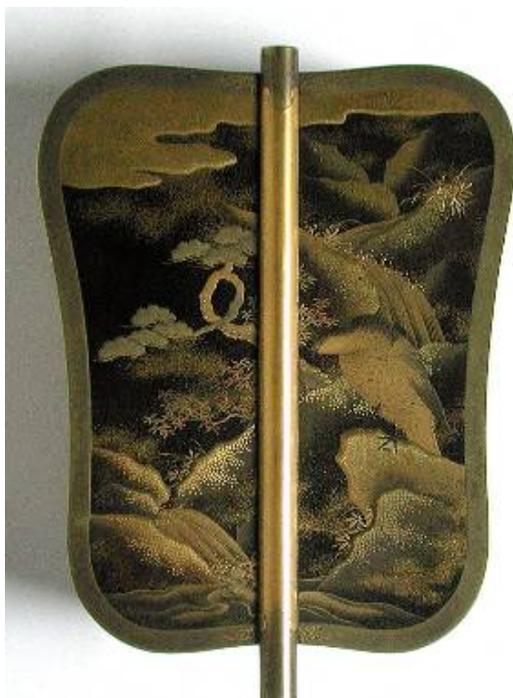


Abb.37b: JE I „Dose“ in Form eines *gumbai uchiwa*, Ansicht von oben

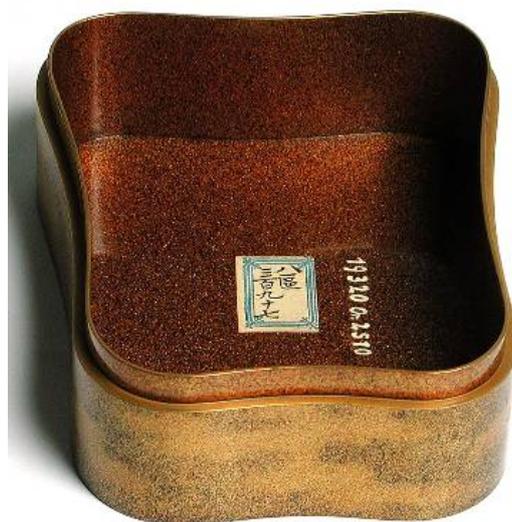


Abb. 37c: JE I „Dose“ in Form eines *gumbai uchiwa*, Innenansicht mit der Etikette der Weltausstellung

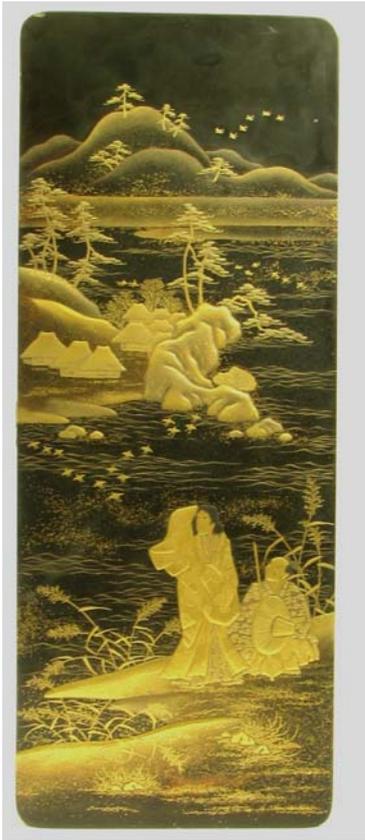


Abb. 38a: JE II „Kästchen“ für Handschuhe, Deckelansicht



Abb. 38b: JE II „Kästchen“ für Handschuhe, Seitenansicht



Abb. 38c: JE II „Kästchen“ für Handschuhe, Innenansicht mit der Etikette



Abb. 39a: JE III „Kästchen für Handschuhe“,  
Deckelansicht



Abb. 39c: JE III „Kästchen für Handschuhe“,  
Innenansicht mit Etikette



Abb. 39b: JE III „Kästchen für Handschuhe“, Seitenansicht



Abb. 40a: JE IV „Deckeldose in Form des Saiteninstrumentes *koto*“



Abb. 40b: JE IV „Deckeldose in Form des Saiteninstrumentes *koto*“, Seitenansicht



Abb. 40c: JE IV „Deckeldose in Form des Saiteninstrumentes *koto*“, Innenansicht mit Etikette



Abb. 40d: JE IV „Deckeldose in Form des Saiteninstrumentes *koto*“, Breitansicht



Abb. 41a: JE V „Schreibkasten“ (*suzuribako*)

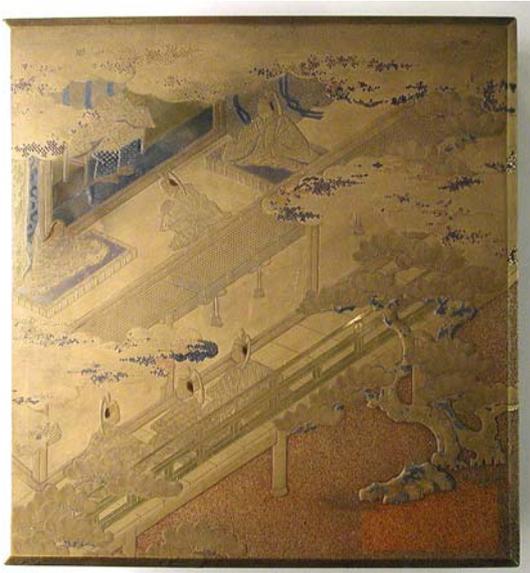


Abb. 41b: JE V  
„Schreibkasten“ (*suzuribako*),  
Deckelansicht

Abb. 41c: JE V  
„Schreibkasten“ (*suzuribako*),  
Innenansicht des Deckels mit Etikette



Abb. 41d: JE V „Schreibkasten“ (*suzuribako*),  
Innenansicht

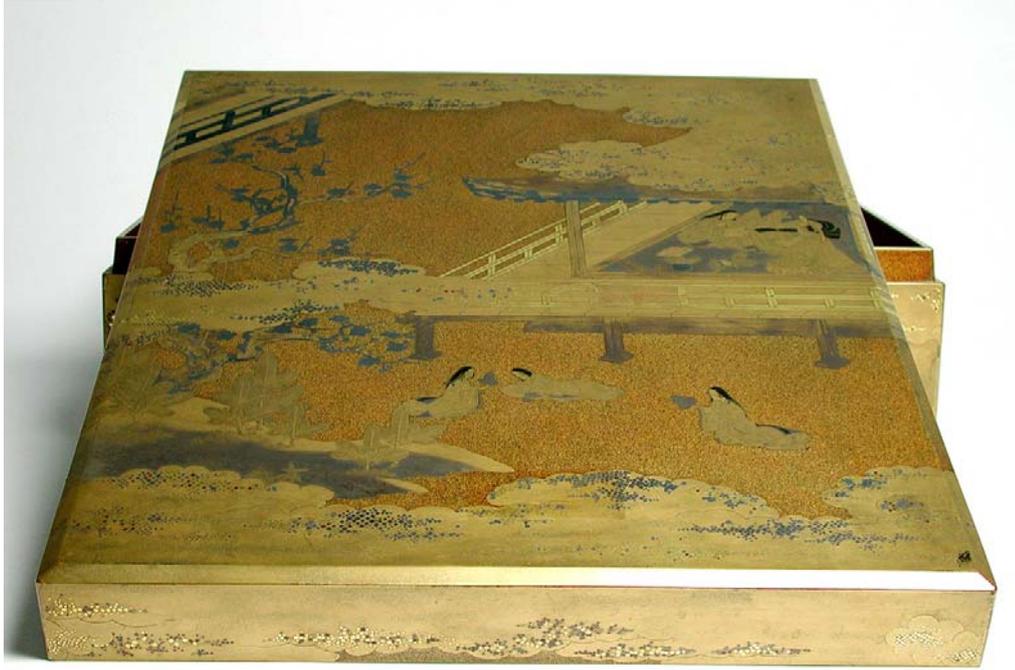


Abb. 42a: JE VI „Kasten“, Deckelansicht



Abb. 42b: JE VI „Kasten“



Abb. 43a: JE VII „Etagere“



Abb. 43b: JE VII „Etagere“, Ansicht von oben



Abb. 43c: JE VII „Etagere“, Rückansicht



Abb. 43d: JE VII „Etagere“, Etiketle



Abb. 43e: JE VII „Etagere“, Etiketten



Abb. 43f: JE VII „Etagere“, Etiketle in Lade



Abb. 44a: A II „Wanddekoration in Fächerform“



Abb. 44b: A II „Wanddekoration in Fächerform“, Rückansicht



Abb. 45a: A III „Zigarrenkassette“, offen



Abb. 45b: A III „Zigarrenkassette“, Deckelansicht



Abb. 46a: A IV „Schreibpult“ mit einer Schublade (*shoken-dai*)



Abb. 46b: A IV „Schreibpult“ mit einer Schublade (*shoken-dai*), Lesebrett

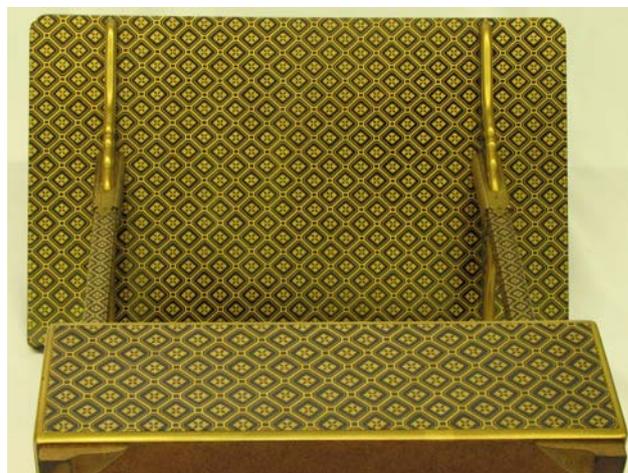


Abb. 46c: A IV „Schreibpult“ mit einer Schublade (*shoken-dai*), Rückansicht



Abb. 47a: A V „Etagere“ in Fächerform



Abb. 47b: A V „Etagere“ in Fächerform, Rückansicht



Abb. 47c: A V „Etagere“ in Fächerform, Ansicht von oben



Abb. 48a: INV I „Deckeldose in Seidentasche“



Abb. 48b: INV I „Deckeldose in Seidentasche“, offen



Abb. 49a: INV II „Teedose“ oder Behälter für Weihrauchspiel



Abb. 49b: INV II „Teedose“ oder Behälter für Weihrauchspiel, Deckelansicht



Abb. 49c: INV II „Teedose“ oder Behälter für Weihrauchspiel, Innenansicht des Deckels



Abb. 50a: INV III „Kompass in Rotlackdose”, außen



Abb. 50b: INV III „Kompass in Rotlackdose”, innen



Abb. 51a: INV IV „Kassette“



Abb. 51b: INV IV „Kassette“,  
Deckelansicht

Abb. 51c: INV IV „Kassette“, Innenansicht

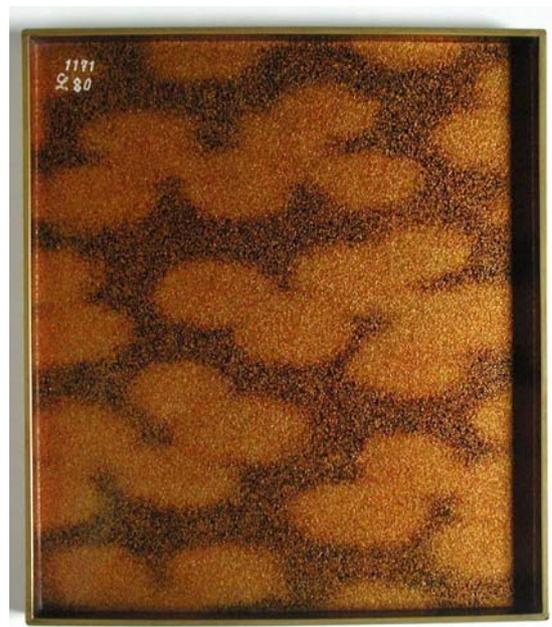




Abb. 52a: INV V „Schüssel mit Deckel“



Abb. 52b: INV V „Schüssel mit Deckel“, Deckel- und Innenansicht

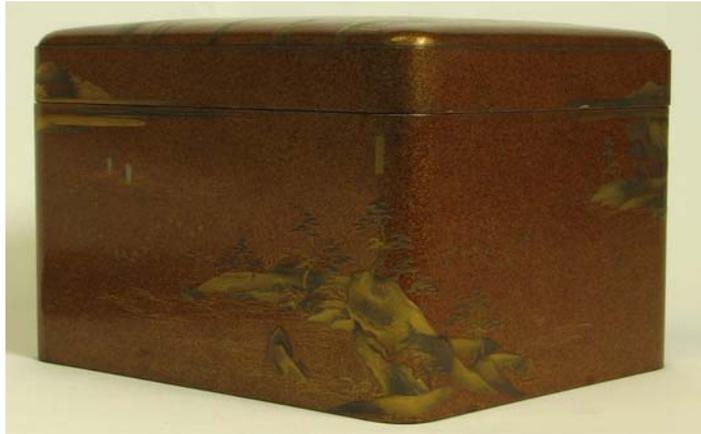


Abb. 53a: INV VI „Kosmetik-Dose“



Abb. 53c: INV VI „Kosmetik-Dose“,  
Deckelansicht

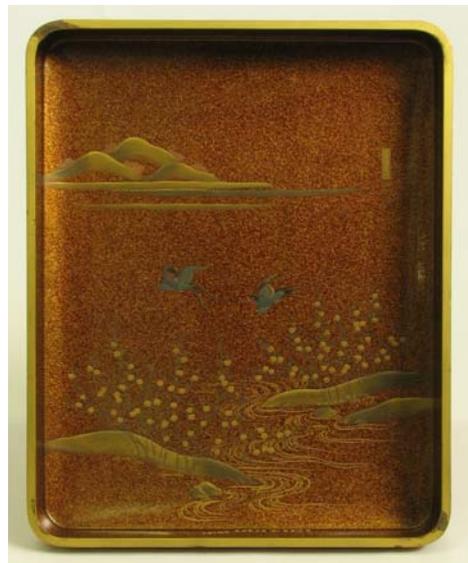


Abb. 53b: INV VI „Kosmetik-Dose“,  
Innenseite des Deckels

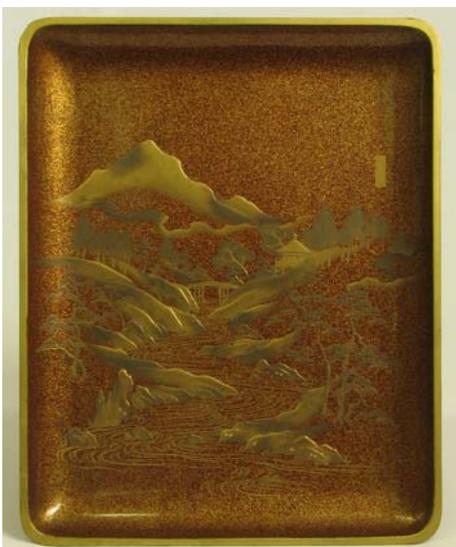


Abb. 53d: INV VI „Kosmetik-Dose“, Einsatz



Abb. 54a: INV VII „Dose“ in Form des ‘Schatzschiffes’



Abb. 54b: INV VII „Dose“ in Form des ‘Schatzschiffes’, Innenansicht



Abb. 55a: INV VIII „Teekästchen mit zwei Deckeldosen“



Abb. 55b: INV VIII „Teekästchen mit zwei Deckeldosen“, Innenansicht



Abb. 55c: INV VIII „Teekästchen mit zwei Deckeldosen“, Deckelansicht



Abb. 56a: INV IX „Zigarrenkassette“, offen



Abb. 56b: INV IX „Zigarrenkassette“, Deckelansicht



Abb. 57a: INV X „Teedose“



Abb. 57b: INV X „Teedose“, offen



Abb. 58a: INV XI „Tablett“



Abb. 58b: INV XI „Tablett“



Abb. 59a: INV XII „Tischchen“



Abb. 59b: INV XII „Tischchen“,  
linke Seite



Abb. 59c: INV XII „Tischchen“,  
rechte Seite



Abb. 60: INV XIII „Etagere zweiteilig“ oder Religiöser Schrein



Abb. 61a: INV XIV „Rechenschieber“



Abb. 61b: INV XIV „Rechenschieber“, Innenansicht

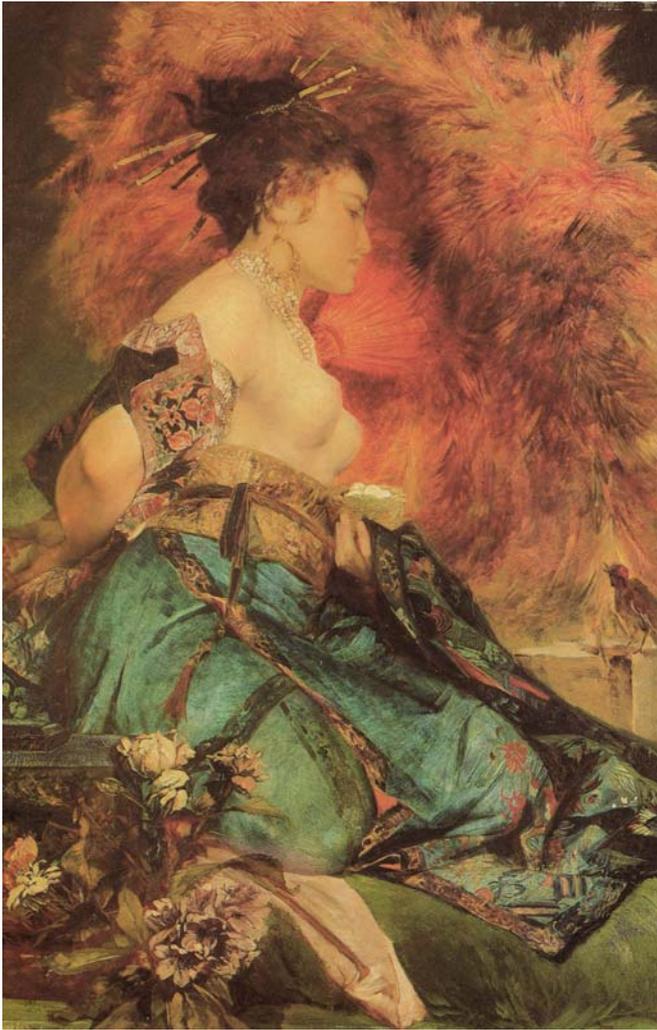


Abb. 63: Hans Makart, „Die Japanerin“



Abb. 62: Plakat zur VI. Ausstellung der Secession (Japanausstellung)



Abb. 64: Gustav Klimt, „Adele Bloch-Bauer I“

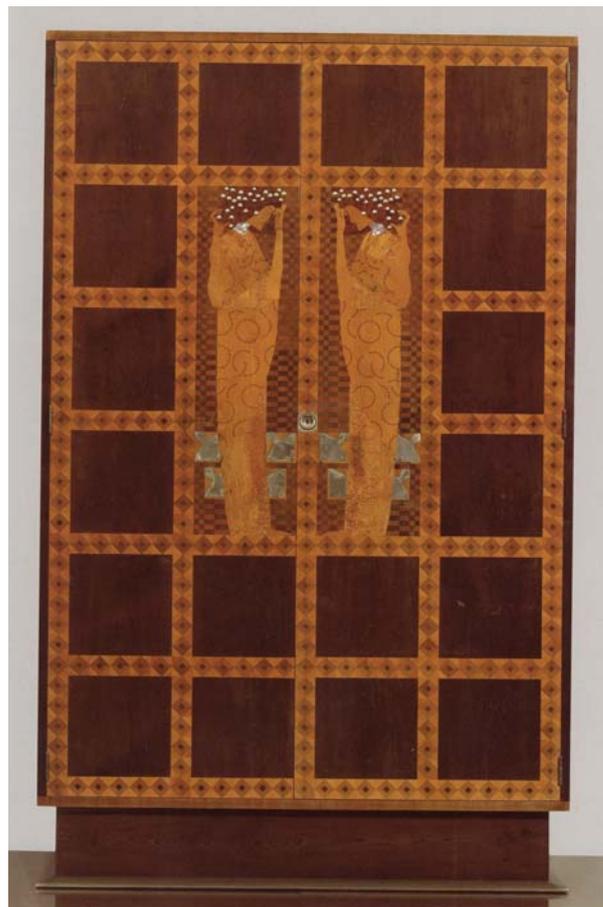


Abb. 65: Koloman Moser, Intarsierter Schrank aus dem Schlafzimmer der Wohnung Eisler von Terramare



Abb. 66: Koloman Moser, Armlehnstuhl



Abb. 67: Koloman Moser, Sessel „Der reiche Fischzug“



Abb. 68: Dagobert Peche, Tafelaufsatz für ein „Ostergeschenk“



Abb. 69: Dagobert Peche, Deckeldose



Abb. 70: Dagobert Peche, Briefschatulle für Josef Hoffmann

## Abbildungsverzeichnis

**Abb. 1: Haupteingang des Crystal Palace im Londoner Hyde Park**, Schauplatz der Great Exhibition von 1851, der ersten Weltausstellung.

Zeitgenössischer Stich

aus: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kristallpalast>

.....S. 102

**Abb. 2: Ausstellungsgelände der Wiener Weltausstellung 1873**, Stadtchronik Wien, Verlag Christian Brandstätter, Seite 317, 1873

aus: [http://de.wikipedia.org/wiki/Weltausstellung\\_1873](http://de.wikipedia.org/wiki/Weltausstellung_1873)

.....S. 102

**Abb. 3: Wien, Rotunde**, zeitgenössische Ansicht um 1873, Stadtchronik Wien, Verlag Christian Brandstätter, Seite 316, 1873

aus: [http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:W\\_Rotunde.jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:W_Rotunde.jpg)

.....S. 102

**Abb. 4: Stereofotografien der japanischen Ausstellung in London 1862**, Tokyo National-Museum

aus: CODY, Sara und KUMIKO, Doi (Hg.): *Japan goes to the World's Fairs. Japanese Art at the Great Expositions in Europe and the United States 1867-1904*, Ausst.-Kat., Los Angeles County Museum of Art, 2005, Seite 16

.....S. 103

**Abb. 5: Freundschafts-, Handels- und Schifffahrtsvertrag zwischen Japan und Österreich-Ungarn vom 18. 10. 1869**, Archiv des Außenministeriums, Tokyo

aus: PANTZER, Peter und WIENINGER, Johannes (Hg.): *Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870-1930*, Ausst.-Kat., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990, Seite 129

.....S. 103

**Abb. 6: Japanische Kommission der Wiener Weltausstellung**, Aufnahme vom 1.1.1874

aus: PANTZER, Peter und WIENINGER, Johannes (Hg.): *Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870-1930*, Ausst.-Kat., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990, Seite 146

.....S. 103

- Abb. 7: Der japanische Garten auf der Wiener Weltausstellung 1873**  
 aus: PANTZER, Peter und WIENINGER, Johannes (Hg.): *Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870-1930*, Ausst.-Kat., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990, Seite 141  
 .....S. 104
- Abb. 8: Souvenirfächer mit Abbildung des Weltausstellungshauptgebäudes, 1873,**  
 Farblithographie auf Holz geklebt, 22 x 38 cm, Privatbesitz Wien  
 aus: PANTZER, Peter (Red.): *130 Jahre freundschaftliche Beziehungen. Österreichisch-Japanische Begegnungen. Mitsuko, Klimt und ihre Zeit*, Ausst.-Kat., Wako Hall, o.O. 1999  
 .....S. 104
- Abb. 9: Plan der japanischen Ausstellung auf der Wiener Weltausstellung 1873**  
 aus: *120 Jahre mit den Augen sehen*, Ausst.-Kat., Tokyo National Museum, 1992  
 (übersetzt aus dem Japanischen von Mag. Noriko Brandl)  
 .....S. 104
- Abb. 10: Die japanische Galerie auf der Wiener Weltausstellung 1873**  
 aus: PANTZER, Peter und WIENINGER, Johannes (Hg.): *Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870-1930*, Ausst.-Kat., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990, Seite 140  
 .....S. 105
- Abb. 11: Dachreiter vom Palast in Nagoya, Nachbildung für die Wiener Weltausstellung 1873, aufgenommen in Tokyo 1872**  
 aus: PANTZER, Peter und WIENINGER, Johannes (Hg.): *Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870-1930*, Ausst.-Kat., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990, Seite 142  
 .....S. 105
- Abb. 12: Stereofotografien des Daibutsu von Nara**  
 aus: *120 Jahre mit den Augen sehen*, Ausst.-Kat., Tokyo National Museum, 1992  
 (übersetzt aus dem Japanischen von Mag. Noriko Brandl)  
 .....S. 105
- Abb. 13: Buchschränkchen** (68 x 80,1 x 38,7 cm) aus der mittleren Edo-Periode, Lack mit *maki-e*-Dekor, Tokyo National-Museum, auf der Wiener Weltausstellung 1873  
 aus: CODY, Sara und KUMIKO, Doi (Hg.): *Japan goes to the World's Fairs. Japanese Art at the Great Expositions in Europe and the United States 1867-1904*, Ausst.-Kat., Los Angeles County Museum of Art, 2005, Seite 29  
 .....S. 106

**Abb. 14: Die Blätter und Blüten des Lackbaumes**

aus:

<http://www.geidai.ac.jp/labs/hozonchokoku/online%2520lecture/2006.05.takamiya.kansitu/hanatoha.web.jpg>

.....S. 106

**Abb. 15: Die angeritzten Stämme des Lackbaumes**

aus:

<http://www.geidai.ac.jp/labs/hozonchokoku/online%2520lecture/2006.05.takamiya.kansitu/urusinoki.web.jpg>

.....S. 106

**Abb. 16: Werkzeuge zur Lackgewinnung**

aus: HECKMANN, Günther: *Urushi no waza. Japanlack Technik*, Ellwangen 2002, Seite 14

.....S. 107

**Abb. 17: Verschiedene Spachteln**

aus: HECKMANN, Günther: *Urushi no waza. Japanlack Technik*, Ellwangen 2002, Seite 54

.....S. 107

**Abb. 18: Einstreuröhren**

aus: HECKMANN, Günther: *Urushi no waza. Japanlack Technik*, Ellwangen 2002, Seite 57

.....S. 107

**Abb. 19: Pinsel unterschiedlicher Formen**

aus: HECKMANN, Günther: *Urushi no waza. Japanlack Technik*, Ellwangen 2002, Seite 59

.....S. 108

**Abb. 20: Teil eines traditionellen Pinselsets**, von links nach rechts: vier Pinsel aus Katzenhaar, aus Waschbärhaar, aus Rattenhaar, drei aus dem Achselhaar der Ratte

aus: HECKMANN, Günther: *Urushi no waza. Japanlack Technik*, Ellwangen 2002, Seite 63

.....S. 108

<b>Abb. 21: Kleine Schnitzmesser <i>chokokuto</i></b> aus: HECKMANN, Günther: <i>Urushi no waza. Japanlack Technik</i> , Ellwangen 2002, Seite 54 .....	S. 109
<b>Abb. 22: Feinstruktur des Filterpapiers</b> aus: HECKMANN, Günther: <i>Urushi no waza. Japanlack Technik</i> , Ellwangen 2002, Seite 65 .....	S. 109
<b>Abb. 23: Perlmutterbrösel unterschiedlicher Größe</b> aus: HECKMANN, Günther: <i>Urushi no waza. Japanlack Technik</i> , Ellwangen 2002, Seite 71 .....	S. 109
<b>Abb. 24: Musterbrett mit den einzelnen Arbeitsschritten zum Aufbau einer planen schwarzen Lackoberfläche</b> aus: HECKMANN, Günther: <i>Urushi no waza. Japanlack Technik</i> , Ellwangen 2002, Seite 84 .....	S. 110
<b>Abb. 25: <i>makie</i>-Technik</b> aus: HECKMANN, Günther: <i>Urushi no waza. Japanlack Technik</i> , Ellwangen 2002, Seite 95 .....	S. 110
<b>Abb. 26a: <i>togidashi</i>, Anlegen des Dekors</b> aus: HECKMANN, Günther: <i>Urushi no waza. Japanlack Technik</i> , Ellwangen 2002, Seite 100 .....	S. 110
<b>Abb. 26b: <i>togidashi</i>, Abdecken des Dekors</b> aus: HECKMANN, Günther: <i>Urushi no waza. Japanlack Technik</i> , Ellwangen 2002, Seite 100 .....	S. 110
<b>Abb. 26c: <i>togidashi</i>, Freischleifen des Dekors</b> aus: HECKMANN, Günther: <i>Urushi no waza. Japanlack Technik</i> , Ellwangen 2002, Seite 100 .....	S. 110

**Abb. 27: Verlauf des *nashiji***, Musterbrett von Günther Heckmann  
aus: HECKMANN, Günther: *Urushi no waza. Japanlack Technik*, Ellwangen 2002,  
Seite 99  
.....S. 111

**Abb. 28: *hiramakie***  
aus: HECKMANN, Günther: *Urushi no waza. Japanlack Technik*, Ellwangen 2002,  
Seite 101  
.....S. 111

**Abb. 29: *takamakie***  
aus: HECKMANN, Günther: *Urushi no waza. Japanlack Technik*, Ellwangen 2002,  
Seite 101  
.....S. 111

**Abb. 30a und Abb. 30b: A I „Lackproben als Stellschirm in Fächerform“**, Breite:  
64 cm, Höhe: 98 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 3480  
Aufnahmen von Dr. Johannes Wieninger am 13. Juni 2007 im Depot des MAK  
.....S. 111

**Abb. 31: „*Vielles et nouvelles ouvrages en laque*“**, Tafel 32 aus dem Album der  
japanischen Weltausstellungskommission, aufgenommen in Tokyo 1872  
aus: Album "*Meiji 6-nen Ôkoku hakurankai shuppin shashinchô*" aus dem Besitz von  
Baron Schwarz-Senborn, heute in der Österreichischen Nationalbibliothek  
.....S. 112

**Abb. 32: „*Vielles et nouvelles ouvrages en laque*“**, Tafel 33 aus dem Album der  
japanischen Weltausstellungskommission, aufgenommen in Tokyo 1872  
aus: Album "*Meiji 6-nen Ôkoku hakurankai shuppin shashinchô*" aus dem Besitz von  
Baron Schwarz-Senborn, heute in der Österreichischen Nationalbibliothek  
.....S. 113

**Abb. 33: „*Meubles de dames*“**, Tafel 48 aus dem Album der japanischen  
Weltausstellungskommission, aufgenommen in Tokyo 1872  
aus: Album "*Meiji 6-nen Ôkoku hakurankai shuppin shashinchô*" aus dem Besitz von  
Baron Schwarz-Senborn, heute in der Österreichischen Nationalbibliothek  
.....S. 114

**Abb. 34:** „*Ouvrages en laque*“, Tafel 31 aus dem Album der japanischen Weltausstellungskommission, aufgenommen in Tokyo 1872  
aus: Album "*Meiji 6-nen Ôkoku hakurankai shuppin shashinchô*" aus dem Besitz von Baron Schwarz-Senborn, heute in der Österreichischen Nationalbibliothek  
.....S. 115

**Abb. 35:** „*Porte-cigares en laque*“, Tafel 34 aus dem Album der japanischen Weltausstellungskommission, aufgenommen in Tokyo 1872  
aus: Album "*Meiji 6-nen Ôkoku hakurankai shuppin shashinchô*" aus dem Besitz von Baron Schwarz-Senborn, heute in der Österreichischen Nationalbibliothek  
.....S. 116

**Abb. 36:** „*Vernis; instruments de Fabrique de Vernis et des Modèles des planches Vernis*“, Tafel 11 aus dem Album der japanischen Weltausstellungskommission, aufgenommen in Tokyo 1872  
aus: Album "*Meiji 6-nen Ôkoku hakurankai shuppin shashinchô*" aus dem Besitz von Baron Schwarz-Senborn, heute in der Österreichischen Nationalbibliothek  
.....S. 117

**Abb. 37a bis Abb. 37c:** JE I „Dose“ in Form eines *gumbai uchiwa*, Länge: 14 cm, Breite: 10 cm, Höhe: 5 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 2510  
aus der Online-Sammlung des MAK:  
[http://sammlungen.mak.at/maksdbweb/servlet/detail.state?obj\\_id=29528&obj\\_index=49&returnstate=sammlung](http://sammlungen.mak.at/maksdbweb/servlet/detail.state?obj_id=29528&obj_index=49&returnstate=sammlung)  
.....S. 118

**Abb. 38a bis Abb. 38c:** JE II „Kästchen“ für Handschuhe, Länge: 27,6 cm, Breite: 10,7 cm, Höhe: 7,5 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 3832  
Aufnahmen von Dr. Johannes Wieninger am 13. Juni 2007 im Depot des MAK  
.....S. 119

**Abb. 39a bis Abb. 39c:** JE III „Kästchen für Handschuhe“, Länge: 27,6 cm, Breite: 10,7 cm, Höhe: 7,5 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 2523  
Aufnahmen von Dr. Johannes Wieninger am 13. Juni 2007 im Depot des MAK  
.....S. 120

**Abb. 40a bis Abb. 40d:** JE VI „Deckeldose in Form des Saiteninstrumentes *koto*“, Länge: 36 cm, Breite: 8,4 cm, Höhe: 5,4 cm, MAK, Inv. Nr.: La 81  
Aufnahmen von Dr. Johannes Wieninger am 13. Juni 2007 im Depot des MAK  
.....S. 121

**Abb. 41a bis Abb. 41d: JE V „Schreibkasten“**, Länge: 24 cm, Breite: 22,2 cm, Höhe: 5,4 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 3831

Aufnahmen von Dr. Johannes Wieninger am 13. Juni 2007 im Depot des MAK

.....S. 122

**Abb. 42a und Abb. 42b: JE VI „Kasten“**, Länge: 41,2 cm, Breite: 33,5 cm, Höhe: 13,7 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 3822

aus der Online-Sammlung des MAK:

[http://sammlungen.mak.at/maksdbweb/servlet/detail.state?obj\\_id=29529&obj\\_index=23&returnstate=sammlung](http://sammlungen.mak.at/maksdbweb/servlet/detail.state?obj_id=29529&obj_index=23&returnstate=sammlung)

.....S. 123

**Abb. 43a bis Abb. 43f: JE VII „Etagere“**, Breite: 70 cm, Höhe: 68,5 cm, Tiefe: 31,5 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 3874

Aufnahmen von Dr. Johannes Wieninger am 13. Juni 2007 im Depot des MAK

.....S. 124f

**Abb. 44a und Abb. 44b: A II „Wanddekoration in Fächerform“**, Länge: 73 cm, maximale Breite: 39 cm, MAK, Inv. Nr.: La 56

aus der Online-Sammlung des MAK:

[http://sammlungen.mak.at/maksdbweb/servlet/detail.state?obj\\_id=29343&obj\\_index=80&returnstate=sammlung](http://sammlungen.mak.at/maksdbweb/servlet/detail.state?obj_id=29343&obj_index=80&returnstate=sammlung)

.....S. 126

**Abb. 45a und Abb. 45b: A III „Zigarrenkassette“**, Breite: 27 cm, Tiefe: 22,9 cm, Höhe: 14,8 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 2507

Aufnahmen von Dr. Johannes Wieninger am 13. Juni 2007 im Depot des MAK

.....S. 127

**Abb. 46a bis Abb. 47c: A IV „Schreibpult“ mit einer Schublade**, Höhe: 59 cm, oben: Breite: 50 cm, Tiefe: 31 cm, unten: Breite: 38 cm, Tiefe: 25 cm, MAK, Inv.Nr.: Or 3873

Aufnahmen von Dr. Johannes Wieninger am 13. Juni 2007 im Depot des MAK

.....S. 128

**Abb. 47a bis Abb. 47c: A V „Etagere“ in Fächerform**, Länge: 52,5 cm, Breite: 65,5 cm, Tiefe: 32 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 3374

Aufnahmen von Dr. Johannes Wieninger am 13. Juni 2007 im Depot des MAK

.....S. 129

**Abb. 48a und Abb. 48b: INV I „Deckeldose in Seidentasche“**, Höhe: 4,6 cm, Durchmesser: 5 cm, MAK, Inv. Nr.: La 51  
Aufnahmen von Dr. Johannes Wieninger am 13. Juni 2007 im Depot des MAK  
.....S. 130

**Abb. 49a bis Abb. 49c: INV II „Teedose“ oder Behälter für Weihrauchspiel**, Höhe: 4,5 cm, Durchmesser: 6,3 cm, MAK, Inv. Nr.: La 75  
Aufnahmen von Dr. Johannes Wieninger am 13. Juni 2007 im Depot des MAK  
.....S. 131

**Abb. 50a und Abb. 50b: INV III „Kompass in Rotlackdose“**, Höhe: 3,5 cm, Durchmesser: 11 cm, MAK, Inv. Nr.: La 83  
Aufnahmen von Dr. Johannes Wieninger am 13. Juni 2007 im Depot des MAK  
.....S. 132

**Abb. 51a bis Abb. 51c: INV IV „Kassette“**, Länge: 23,4 cm, Breite: 20,5 cm, Höhe: 4,4 cm, MAK, Inv. Nr.: La 80  
aus der Online-Sammlung des MAK:  
[http://sammlungen.mak.at/maksdbweb/servlet/detail.state?obj\\_id=29369&obj\\_index=35&returnstate=sammlung](http://sammlungen.mak.at/maksdbweb/servlet/detail.state?obj_id=29369&obj_index=35&returnstate=sammlung)  
.....S. 133

**Abb. 52a und Abb. 52b: INV V „Schüssel mit Deckel“**, Durchmesser: 41 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 2428  
aus der Online-Sammlung des MAK:  
[http://sammlungen.mak.at/maksdbweb/servlet/detail.state?obj\\_id=29374&obj\\_index=39&returnstate=sammlung](http://sammlungen.mak.at/maksdbweb/servlet/detail.state?obj_id=29374&obj_index=39&returnstate=sammlung)  
.....S. 134

**Abb. 53a bis Abb. 53d: INV VI „Kosmetik-Dose“**, Länge: 26 cm, Breite: 21 cm, Höhe: 17 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 3805  
Aufnahmen von Dr. Johannes Wieninger am 13. Juni 2007 im Depot des MAK  
.....S. 135

**Abb. 54a und Abb. 54b: INV VII „Dose“ in Form des ‘Schatzschiffes’**, Länge: 14 cm, maximale Breite: 12,6 cm, Höhe: 5 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 2489  
aus der Online-Sammlung des MAK:  
[http://sammlungen.mak.at/maksdbweb/servlet/detail.state?obj\\_id=29360&obj\\_index=28&returnstate=sammlung](http://sammlungen.mak.at/maksdbweb/servlet/detail.state?obj_id=29360&obj_index=28&returnstate=sammlung)  
.....S. 136

**Abb. 55a bis Abb. 55c: INV VIII „Teekästchen mit zwei Deckeldosen“**, Länge: 21,5 cm, Breite: 11 cm, Höhe: 12 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 3830  
aus der Online-Sammlung des MAK:

[http://sammlungen.mak.at/maksdbweb/servlet/detail.state?obj\\_id=28990&obj\\_index=77  
&returnstate=sammlung](http://sammlungen.mak.at/maksdbweb/servlet/detail.state?obj_id=28990&obj_index=77&returnstate=sammlung)

.....S. 137

**Abb. 56a und Abb. 56b: INV IX „Zigarrenkassette“**, Länge: 35 cm, Breite: 25 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 3827

Aufnahmen von Dr. Johannes Wieninger am 13. Juni 2007 im Depot des MAK

.....S. 138

**Abb. 57a und Abb. 57b: INV X „Teedose“**, Höhe: 56,5 cm, Durchmesser: etwa 35 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 3379

aus der Online-Sammlung des MAK:

[http://sammlungen.mak.at/maksdbweb/servlet/detail.state?obj\\_id=29358&obj\\_index=76  
&returnstate=sammlung](http://sammlungen.mak.at/maksdbweb/servlet/detail.state?obj_id=29358&obj_index=76&returnstate=sammlung)

.....S. 139

**Abb. 58a und Abb. 58b: INV XI „Tablett“**, Länge: 30 cm, Breite: 30 cm, Höhe: 3 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 3833

Aufnahmen von Dr. Johannes Wieninger am 13. Juni 2007 im Depot des MAK

.....S. 140

**Abb. 59a bis Abb. 59c: INV XII „Tischchen“**, Länge: 100 cm, Tiefe: 44 cm, Höhe: 28,5 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 3857

Aufnahmen von Dr. Johannes Wieninger am 13. Juni 2007 im Depot des MAK

.....S. 141

**Abb. 60: INV XIII „Etagere zweiteilig“ oder Religiöser Schrein**, Höhe: 146 cm, Grundfläche: 71 x 46,5 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 3871

aus: CROISSANT, Doris und LEDDEROSE, Lothar: *Japan und Europa 1543-1929*, Eine Ausstellung der »43. Berliner Festwochen« im Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 1993, Seite 494

.....S. 142

**Abb. 61a und Abb. 61b: INV XIV „Rechenschieber“**, Länge: 39,5 cm, Breite: 7,9 cm, Höhe: 3,3 cm, MAK, Inv. Nr.: Or 2623

Aufnahmen von Dr. Johannes Wieninger am 13. Juni 2007 im Depot des MAK

.....S. 142

**Abb. 62: Plakat zur VI. Ausstellung der Secession (Japanausstellung), 1900,**  
Privatbesitz Wien  
aus: PANTZER, Peter und WIENINGER, Johannes (Hg.): *Verborgene Impressionen.*  
*Japonismus in Wien 1870-1930*, Ausst.-Kat., Österreichisches Museum für angewandte  
Kunst Wien, Wien 1990, Seite 150

.....S. 143

**Abb. 63: Hans Makart, „Die Japanerin“, Öl auf Holz, 1875, OÖ- Landesmuseum  
Linz**  
aus: PANTZER, Peter und WIENINGER, Johannes (Hg.): *Verborgene Impressionen.*  
*Japonismus in Wien 1870-1930*, Ausst.-Kat., Österreichisches Museum für angewandte  
Kunst Wien, Wien 1990, Seite 162

.....S. 143

**Abb. 64: Gustav Klimt, „Adele Bloch-Bauer I“, 138 x 138 cm, Öl, Silber und Gold  
auf Leinwand, 1907, Neue Galerie New York**

aus:

<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/instInfo/inst/4769/contentType/news//nID/3036/lang/2>

.....S. 144

**Abb. 65: Entwurf: Koloman Moser, Ausführung: Caspar Hradzil (?), Intarsierter  
Schrank aus dem Schlafzimmer der Wohnung Eisler von Terramare, 210 x 130 x  
60 cm, Ahorn, Marketerie aus verschiedenen Hölzern, Elfenbein, Perlmutter, 1903,  
Leopold Museum Wien**

aus: LEOPOLD, Rudolf und PICHLER, Gerd (Hg.): *Koloman Moser 1868-1918*,  
Ausst.-Kat., Leopold Museum-Privatstiftung Wien, München 2007, Seite 189

.....S. 144

**Abb. 66: Entwurf: Koloman Moser, Ausführung: Firma Prag-Rudniker Wien,  
Armlehnstuhl, 72,5 x 66 cm, Buchenholz, Korbgeflecht, 1903, Leopold Museum Wien**  
aus: LEOPOLD, Rudolf und PICHLER, Gerd (Hg.): *Koloman Moser 1868-1918*,  
Ausst.-Kat., Leopold Museum-Privatstiftung Wien, München 2007, Seite 107

.....S. 145

**Abb. 67: Entwurf: Koloman Moser, Ausführung: Firma Portois & Fix Wien, Sessel  
„Der reiche Fischzug“, 87,5 x 45,5 x 44,5 cm, Ahorn-, Mahagoni- und Kirschholz,  
Messing, 1900, Sammlung Dichand Wien**

aus: LEOPOLD, Rudolf und PICHLER, Gerd (Hg.): *Koloman Moser 1868-1918*,  
Ausst.-Kat., Leopold Museum-Privatstiftung Wien, München 2007, Seite 90

.....S. 145

**Abb. 68: Dagobert Peche, Tafelaufsatz für ein „Ostergeschenk“**, 11,8 x 18 x 20,2 cm, bedrucktes Papier, Karton, Silberpapier, um 1916, Sammlung der Universität für Angewandte Kunst Wien, Inv. Nr.: 4942/0  
aus: OBERHUBER, Oswald (Hg.): *Dagobert Peche 1887-1923*, Ausst.-Kat., Zentralsparkasse und Kommerzialbank, in Zusammenarbeit mit der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien 1987, Seite 46  
.....S. 146

**Abb. 69: Dagobert Peche, Deckeldose**, Höhe: 12 cm, Durchmesser: 10,5 cm, weißer Scherben, gold-weiß glasiert, schwarz bemalt, 1912/13, Sammlung der Universität für Angewandte Kunst Wien, Inv. Nr.: 5264/0  
aus: OBERHUBER, Oswald (Hg.): *Dagobert Peche 1887-1923*, Ausst.-Kat., Zentralsparkasse und Kommerzialbank, in Zusammenarbeit mit der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien 1987, Seite 26  
.....S. 146

**Abb. 70: Dagobert Peche, Briefschatulle für Josef Hoffmann**, 14,5 x 32,5 x 15,5 cm, Holz, vergoldet, um 1917, Sammlung der Universität für Angewandte Kunst Wien, Inv. Nr.: 1299/0  
aus: OBERHUBER, Oswald (Hg.): *Dagobert Peche 1887-1923*, Ausst.-Kat., Zentralsparkasse und Kommerzialbank, in Zusammenarbeit mit der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien 1987, Seite 40  
.....S. 147

## Zusammenfassung

Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelten die westlichen Industrienationen das Phänomen „Weltausstellung“, ein Ereignis, bei dem die Moderne, Technik und Industrie sowie der Fortschritt von Millionen von Besuchern gefeiert wurden. Auch in Wien fand 1873 ein solches Großereignis statt, zu dem möglichst viele ferne Länder angezogen werden sollten. Für Japan war der Zeitpunkt günstig, erst 1868 - im Zuge der Meiji-Restauration - war das Land dem Westen gegenüber geöffnet worden. Die Weltausstellung in Wien bot Japan die Gelegenheit sich den westlichen Industrienationen einerseits zu präsentieren und andererseits auch Neues zu erlernen.

Die japanische Ausstellung erregte in Wien großes Aufsehen, insbesondere die Erzeugnisse aus Seide, Papier, Porzellan und Lack machten Furore.

Lackarbeiten haben in Japan eine jahrtausendealte Tradition. Die sehr aufwendigen technischen Verfahren wurden von Generation zu Generation weitergegeben und verfeinert. Besonders bekannt ist das japanische Lackhandwerk für seine verschiedenen *makie*-Dekore, dabei handelt es sich um Streudekore, die vorwiegend in Gold auf Schwarzlack ausgeführt wurden. Auch auf der Wiener Weltausstellung waren vorwiegend Lackarbeiten mit *makie*-Dekor zu sehen. Nach Ende der Ausstellung wurden die Objekte in alle Winde verstreut, durch Ankäufe und Geschenke konnte ein bedeutender Teil aber in Wien erhalten bleiben. Ein Großteil von ihnen befindet sich heute im österreichischen Museum für angewandte Kunst. Es handelt sich dabei um Lacke unterschiedlicher Größen, Formen und Funktionen. Es gibt Handschuh-, Zigarren-, Schreib- und Kosmetikkästen, kleine Dosen, eine Schüssel, einen Kompass, eine Wanddekoration und auch kleine Möbel wie Etageren, ein Schreibpult oder einen kleinen Tisch.

Bis heute ist es nicht möglich bei all diesen Objekten mit Sicherheit festzustellen, ob sie tatsächlich auf der Wiener Weltausstellung zu sehen waren. Gesichert sind die sieben Arbeiten, die die japanischen Etiketten der Weltausstellung tragen, sowie jene fünf, die auf den photographischen Tafeln aus dem Album der japanischen Ausstellungscommission identifizierbar sind. Die übrigen Lacke, die ich angeführt und beschrieben habe, können anhand ihrer Handelsnummern zugeordnet werden und waren mit einer Wahrscheinlichkeit von etwa 95 % in Wien 1873 ausgestellt. Alles in allem

können 26 Objekte mehr oder weniger eindeutig den Lackarbeiten der Wiener Weltausstellung im Österreichischen Museum für angewandte Kunst zugeordnet werden. In meiner Arbeit habe ich versucht ein möglichst vollständiges Bild all dieser Lacke zu liefern und in weiterer Folge auch ihre Einflüsse auf die österreichische Kunstproduktion um 1900 zu verdeutlichen.

Im letzten Kapitel meiner Arbeit gebe ich einen kurzen Einblick in den österreichischen Japonismus des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, der an die erste Phase der Japanmode als Teil der Chinamode im 18. Jahrhundert anknüpft und durch die Begeisterung über die japanischen Arbeiten auf der Wiener Weltausstellung wieder forciert wurde. In einer weiteren Entwicklung bereitete diese Strömung den Jugendstil vor. Einige wichtige österreichische Künstler haben sich an japanischen Dekorationsformen orientiert und in ihren Werken verarbeitet. Als Repräsentanten habe ich Koloman Moser, über dessen Werk im Sommer 2007 eine große Ausstellung im Leopold Museum in Wien zu sehen war, und Dagobert Peche, einen weiteren Künstler der Wiener Werkstätte, ausgewählt. Anhand einiger signifikanter Beispiele ihres „japonistischen“ Schaffens habe ich mich bemüht den Einfluss japanischer Lackarbeiten zu verdeutlichen. Dieser manifestiert sich besonders in den Linien, Flächen und Ornamenten, aber auch in der Farbigkeit und den dezentralen Kompositionen.

Die kunsthandwerklichen Gegenstände, die Japan auf der Wiener Weltausstellung präsentierte, sind Arbeiten von höchster Qualität. Die Japaner wollten sich dem Westen von ihrer besten Seite zeigen. Nicht zuletzt aus diesem Grund gebührt den Lackarbeiten größte Aufmerksamkeit. Obwohl die Objekte zwar auf der Weltausstellung bewundert wurden, erfuhren sie in ihrer Fülle bis heute noch keine ausreichende Würdigung im Sinne einer vollständigen Publikation. Seit jüngster Zeit stellt die Ostasiatische Sammlung des MAK unter Leitung von Herrn Dr. Johannes Wieninger ihre Bestände online, und ermöglicht somit interessierten Kunstliebhabern einen leichteren Zugang. Es ist zu hoffen, dass darüber hinaus die Lackarbeiten in Form von Publikationen und durch Ausstellungen dem Betrachter näher gebracht werden können und nicht in Vergessenheit geraten. Auf diesem Weg werden die Objekte ihrem ursprünglichen Zweck zugeführt, der Präsentation auf einer Ausstellung, doch weniger als industrielle Produkte, sondern vielmehr als hochwertige Kunstwerke.

## Summary

The mid - 19<sup>th</sup> century saw the introduction of the „world exposition“ phenomenon by the western industrial nations. Millions of people attended this event and came together to celebrate the development of technique, industry and progress. In 1873, such a major event took place in Vienna, thus attracting many people from abroad. Japan had opened its borders to the western world in 1868 on the tide of the Meiji Restoration. To join the world exposition in Vienna appeared to be a promising chance for Japan to present itself to the world. If the world exposition in Vienna offered a great opportunity to represent the country in all its facets to the western world, it also gave possibilities to learn from the other countries in return. The Japanese exhibition in Vienna was a great success, as visitors were highly interested in silk, paper, porcelain and lacquer goods.

Lacquer work looks back to a long tradition of thousands of years in Japan. The complex technical procedure has been transmitted and improved from generation to generation. The different “makie decorations” are famous in the Japanese lacquerware trade. They are sprinkled gold decorations on a black lacquer design. At the world exposition in Vienna most of the lacquer objects were decorated in „makie”. After the exposition many lacquer works were distributed all over the world, but an important part remained in Vienna through purchase or in the form of gifts. Today, the main part of these objects is located in the Austrian Museum of Applied Arts (MAK) - lacquer works of different sizes, forms and functions. Among these objects are boxes for gloves, cigarettes, cosmetics and desk work. Little cans, a bowl, a compass, a wall decoration and pieces of furniture such as a table and a writing desk are also included.

It is impossible to verify with certainty whether all these objects were part of the world exposition in Vienna. Only seven works which carry the Japanese sticker of the world exposition or five which can be identified by the photo album of the Japanese Commission of the exhibition, can definitely be verified as parts of the world exposition from 1873. The other presented lacquer works can be identified by their trading number which leads to a probability of 95 per cent that they had been a part of the world expo. In total around 26 objects can be assigned to the lacquer works of the Viennese world

exposition in the Austrian Museum of Applied Arts. In my thesis, I tried to give a complete overview of these objects as best as possible and I wanted to show their impact on Austrian art production around the year 1900.

The last chapter of my work gives a short insight into the Austrian Japonism of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century. Japonism in Austria is connected to the first phase of a Japanese fashion as part of the Chinoiserie fashion in the 18<sup>th</sup> century. The enthusiasm from Japanese art objects was revived at the world exposition in Vienna. In a further development this art movement led to the Art Nouveau. Important Austrian artists were inspired by Japanese forms of decoration and used it for their works. For my thesis I especially pointed out Koloman Moser (1868-1918) and Dagobert Peche (1887-1923), who were members of the „Wiener Werkstätte“. The influence of Japanese lacquer work, evident in some examples of the „Japonistic“ activities of Austrian artists, was conveyed especially through lines, surfaces and ornaments, but also through colour and decentral compositions.

The Japanese arts and crafts objects of the Viennese world exposition were of high quality, as the country wanted to present its best side. Due to this fact, particular attention should also be given to the lacquers. Although these objects were admired at the world exposition in 1873, they are not widely recognised nowadays because no complete overview on this subject has been published up till now. The East-Asian collection of the MAK, which is headed by Dr. Johannes Wieninger, has put its holdings online so that art enthusiasts have easier access to the objects. While this is definitely a step in the right direction, since far more people will have the possibility of examining these lacquer works in the future, further publications and exhibitions are necessary for these works of art to not fall into oblivion. These lacquer works can only be brought back to their original purpose as representative exhibitory objects if we regard them as high quality works of art instead of only „industrial products“.

# Anna Minichberger

E-mail: [a.minichberger@gmx.at](mailto:a.minichberger@gmx.at)

---

## Persönliche Angaben

Geburtsdatum und -ort: 26.01.1983, 4400 Steyr

Nationalität: Österreich

## Ausbildung

01/06 – 02/06 Japonismusrecherche zur Ausstellung „Japan. Meiji-Kunst und Japonismus“ für die Kunsthalle Krems

02/04 Abschluss des 1. Studienabschnittes

seit 10/02 Studium der Kunstgeschichte als Einzelfach

seit 10/01 Studium der Kunstgeschichte und der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien

06/01 Matura

09/93 – 06/01 AHS, Bundesgymnasium Werndlpark, 4400 Steyr,  
Neusprachlicher Zweig

09/89 – 06/93 Volksschule Promenade, 4400 Steyr

## Sonstiges

Seit 10/02 Mitarbeiterin im BA-CA Kunstforum

## Sprachkenntnisse

Muttersprache: Deutsch

Sehr gute Kenntnisse: Englisch

Gute Kenntnisse: Französisch, Latein

## Stipendien

2004 und 2005 Leistungsstipendium der Universität Wien