



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Die Rezeption der japanischen Kunst in Wien nach der
Weltausstellung 1873 und die Problematik des *Japonisme*
in den Werken der Wiener Jugendstilkünstler

verfasst von / submitted by

Aki SAHARA, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna, 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

ao.Univ.-Prof. Dr. Ingeborg SCHEMPER

INHALTSVERZEICHNIS

Vorbemerkung.....	1
Überlegungen zur verwendeten Terminologie	3
Fragestellung	6
Forschungsstand	7
Aufbau	9
Einleitung	10
 1. Die Anfänge der Japanrezeption in Wien.....	 12
1.1. Die Wiener Weltausstellung - Leistungsschau nicht nur der Industrie	12
1.2. Japan auf der Wiener Weltausstellung	14
1.3. Die Voraussetzungen in Wien für die Rezeption japanischer Kunst - Rudolf von Eitelberger und seine Initiative für das neue k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie	18
1.4. Die Japanische Sammlung des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie.....	24
1.5. Exkurs: Kultureller Austausch zwischen Japan und Europa bis zur Wiener Weltausstellung.	27
1.5.1. Rezeption japanischer Kunst seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts	27
1.5.2. Japans Weg zur Wiener Weltausstellung - Einführung des Begriffs „Kunst“ in Japan	31
1.5.3. Erste Ausstellung und erstes Museum in Japan	35
 2. Japonaiserie - Das erste Stadium der Rezeption japanischer Kunst in den westlichen Ländern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.....	 43
2.1. Begeisterung für Japan nach der Weltausstellung.....	43
2.2. Interesse an Japan in der zeitgenössischen (Fach-)Literatur	45
2.3. Japanisches Papier I - Interesse für dessen technische Aspekte.....	51
2.4. Idealisierung der fremden Kunst	52
2.5. Von der Japonaiserie zum Japonisme	54
2.5.1. Definition der Japonaiserie und des Japonisme	54
2.5.2. Japonaiserie - „Die Japanerin“ von Hans Makart und „La Japonaise“ von Claude Monet...	56
2.5.3. Der Pariser Japonisme - Ein Beispiel von Claude Monet	57
2.5.4. Die Problematik der Kriterien für Japonisme - Unterscheidung verschiedener Japonismen	62
2.5.5. Rezeption der diversen Japonismen in Wien	63
2.5.6. Der Pariser Japonisme in Wien	66

3. Zwei Stiltendenzen im Wiener Japonisme	68
3.1. Die Erste Stiltendenz des Wiener Japonisme bei Gustav Klimt.....	69
3.1.1. Japonisme bei Klimt - Mögliche Einflüsse durch Japanische Lackarbeit „Maki-e“, durch Glasuren der japanischen Keramik „Tenmoku“ und durch den Blattgoldeinsatz der „Rimpa-Schule“	70
3.1.1.1. „Maki-e“	71
3.1.1.2. „Tenmoku“	73
3.1.1.3. Blattgold	74
3.1.1.4. „Rimpa-Schule“	75
3.1.1.5. Japonisme im Stoclet-Fries	77
3.1.1.6. Japanische Schiebetüren	79
3.1.1.7. Stoclet-Fries versus Zyklus der Acht Seerosenbilder - Kunstgewerbe versus Bildender Kunst? Exotismus versus Japonisme?	80
3.1.2. Japanische Muster in Europa.....	83
3.1.2.1. Klimts mögliche Nutzung japanischer Muster im Kontext der europäischen Interessen an japanischem Papier	83
3.1.2.2. Japanisches Papier II - Faszination dessen künstlerischer / ästhetischer Aspekte: Die Japanischen Färberschablonen	84
3.1.2.3. Japanische Muster (- Ursprung, Bedeutung, Kontext)	86
3.2. Die zweite Stiltendenz des Wiener Japonisme	88
3.2.1. Der Japonisme bei Josef Hoffmann.....	88
3.2.1.1. Der Anglo-Japonisme	89
3.2.1.2. Japonisme in der Architektur Hoffmanns und seiner Künstlerkollegen - Einfluss des Anglo-Japonisme	93
3.2.2. Japonisme bei Adolf Loos	95
3.3. Post-Japonisme nach 1920	96
Zusammenfassung	99
Literaturverzeichnis	102
Abbildungen	117
Abbildungsnachweis	139
Abstract - Deutsch	I
Abstract - English.....	II

VORBEMERKUNG

Meine Masterarbeit legt den Fokus auf *Japonisme*, die Rezeption japanischer Kunst in Wien im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, ab dem Zeitpunkt der Wiener Weltausstellung 1873 bis ca. 1920. Bei *Japonisme* handelt es sich um ein Phänomen vor allem in Kunst und Kunstgewerbe, dessen Aufkeimen etwa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Paris festzustellen ist. Die vorliegende Arbeit sieht ihre Aufgabe in erster Linie im Versuch, diesem Phänomen eine Kontur zu geben, ohne aber dabei zu sehr auf ein einzelnes Opus oder auf einige wenige zentrale Kunstwerke zu fokussieren.

Bereits im 16. Jahrhundert erfreute sich die japanische Kunst an den europäischen Höfen großer Beliebtheit und anlässlich des Endes der japanischen Isolationspolitik und damit einhergehend der Öffnung des Landes 1853 stieg im ausgehenden 19. Jahrhundert das Interesse an japanischer Kunst weiter an. So boten nicht zuletzt die in den europäischen Metropolen London, Paris und Wien abgehaltenen Weltausstellungen Anlass für die Ausbreitung der Faszination für Japan in weite Bevölkerungsschichten hinein. Der Einfluss der Weltausstellungen erstreckte sich bis auf die zeitgenössischen Industriellen und besonders auch die Kunstschaaffenden. Aus der Faszination für Japan entwickelte sich in Laufe der Zeit eine künstlerische Bewegung, der sogenannte *Japonisme*.

Diese Arbeit beschreibt die Rezeption der japanischen Kunst in zwei Stadien: *Japonaiserie* und *Japonisme*. Das von Exotik¹ geprägte Interesse an der japanischen Kunst gilt als erstes Stadium und wird als *Japonaiserie* bezeichnet. *Japonaiserie* mündete im Laufe des ausgehenden 19. Jahrhunderts in einen verfeinerten Kunstsinn, nämlich in das Stadium des *Japonisme*. Dieses zunächst in Paris auftauchende Phänomen ließ sich später auch in Wien beobachten. Meine Arbeit behandelt zunächst die Bedeutung der Weltausstellungen für die sich im Laufe der Zeit ausbreitende Rezeption japanischer Kunst, vor allem aber jener der Wiener Ausstellung von 1873.

Die Ausprägung der Japanrezeption bei den *Wiener Jugendstilkünstlern* herauszukristallisieren ist die zentrale Aufgabe der vorliegenden Arbeit. Der *Wiener Japonisme* entwickelte sich anders als jener in Paris: Wesentliches Merkmal ist hier die Neigung zum Kunstgewerbe,

¹ Anziehungskraft, die vom Fremdländischen ausgeht.

Duden. Fremdwörterbuch, 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Band 5, Mannheim 1974, S. 227.

während der *Pariser Japonisme*, insbesondere bei den *Impressionisten* und *Spätimpressionisten*, stark von der Malerei geprägt ist.

Klaus Berger veröffentlichte 1980 als erster im deutschsprachigen Raum ein Buch über die Rezeptionsgeschichte japanischer Kunst in den westlichen Ländern, aus welchem ein Aspekt die vorliegende Arbeit ganz besonders stützt. Berger schreibt darin Folgendes:

„[...] es ist deshalb irreführend und erklärt im Grunde gar nichts, wenn in der Literatur immer wieder von ‚japanischem Einfluss‘ die Rede ist, ohne eine Charakterisierung im einzelnen [sic!] zu geben. Das ‚Japanische‘ ist nicht eine statische unbewegliche Einheit, sondern repräsentiert in sich selbst eine lange und vielfältige Entwicklung. Seine verschiedenen Phasen haben sich bisweilen sehr unterschiedlich auf den Westen ausgewirkt. So müsste man nicht von einem Japonismus sprechen, sondern von einer Vielzahl. [...] Das Japanische bedeutet für Manet etwas ganz anders als für van Gogh oder für Toulouse-Lautrec oder für Gustav Klimt oder für George Grosz“.²

Beruhend auf diesem Aspekt wird in der vorliegenden Arbeit auf unterschiedliche *Japonismen* eingegangen, die Einfluss auf den *Wiener Japonisme* ausübten: den *Pariser Japonisme* und den *Anglo-Japonisme*.

Im Kontext der Wiener Weltausstellung betrachtet meine Arbeit in einem Exkurs den Einfluss westlicher Kultur auf Japan. Der Einfluss aus dem Westen auf Japan in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowie Anfang des 20. Jahrhunderts veränderte die japanische Gesellschaft und ihre Weltauffassung. Es ist interessant herauszufinden, was die Wiener Weltausstellung Japan brachte. Es ging nicht nur um den Austausch von Wissenschaft und Technologie, von Theorie und Praxis auf den Gebieten der Jurisprudenz und der Medizin, sondern auch um Einflüsse auf den kultur- und kunsttheoretischen Diskurs, wie zum Beispiel die Einführung des Begriffs *Kunst* und die daraus resultierende Errichtung des ersten Museums in Japan. Für diesen Aspekt spielte die Wiener Weltausstellung, und auch der Gründungsgedanke des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, des heutigen *Museums für Angewandte Kunst Wien*, eine nachhaltige Rolle.

² Klaus Berger, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920*, München 1980, S. 9f, ebenso Shuuji Takashina, *Nihon bijutsu o miru me. Higashi to nishi no deai* (Dt.: Kompositorischer Vergleich zwischen japanischer und europäischer Malerei), Tokyo 1991, S. 188, sowie Claudia Delank, *Das imaginäre Japan in der Kunst: „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, München 1996, S. 12.

ÜBERLEGUNGEN ZUR VERWENDETEN TERMINOLOGIE

Die Rezeption der japanischen Kunst sowie deren Einfluss auf westliche Künstler werden unter dem Begriff *Japonismus* zusammengefasst. Der Pariser Sammler und Kunstkritiker Philippe Burty gilt als Urheber des Begriffes *Japonisme*.³ Der deutsche Begriff *Japonismus* ist synonym zu Französisch *Japonisme* bzw. Englisch *Japonism*. *Japonisme* wurde im deutschsprachigen Raum mit Anfang des 20. Jahrhunderts weitgehend durch die Bezeichnung *Japonismus* ersetzt, die auf das 1899 von Woldemar von Seidlitz germanisierte Wort *Japonismus* zurückzuführen ist. Der deutsche Begriff *Japonismus* umfasste sämtliche Rezeptionen der japanischen Kultur in westlichen Ländern, vom Exotismus über die kommerzielle Ausschachtung der japanischen Erzeugnisse bis zum Einfluss der japanischen Ästhetik auf die westlichen Künstler.

Die deutsche Kunsthistorikerin Claudia Delank charakterisiert in ihrem 1996 publizierten Buch die Rezeption japanischer Kunst zur Zeit der Wortschöpfung *Japonismus* im ausgehenden 19. Jahrhundert in folgenden drei Aspekten:

- „1. Die Vorliebe für alle künstlerischen Erzeugnisse Japans und deren Imitation
2. Die Vorliebe für exotische Motive japanischer Herkunft
3. Der Einfluss auf vor allem französische Maler, die sich stilistisch und kompositionell von den japanischen Farbholzschnitten anregen ließen.“⁴

Die Unterscheidung zwischen den jeweiligen Stadien der Rezeption japanischer Kunst wurde allgemein, aber speziell auch in der Forschungsgeschichte, nicht konkret wahrgenommen. Als

³ Philippe Burty, *Japonisme*, in: *La Renaissance Littéraire et Artistique*, Paris, 18. Mai 1872, Nr. 4, S. 25-26, sowie 15. Juni 1872, Nr. 8, S. 59-60, sowie 6. Juli 1872, Nr. 11, S. 83-84, sowie 10. August 1872, Nr. 16, S. 122-123, sowie 8. Februar 1873, N.1, 3-5; zit. nach Evelyn Benesch, *Vom Fremden zum Neuen. Die Ästhetik des Fernen Ostens und die Dämmerung der Moderne*, in: Evelyn Benesch (Hg.), *Faszination Japan. Monet, Van Gogh, Klimt* (Kat. Ausst. Kunstforum Wien 2018 - 2019), Wien 2018, S. 11, sowie Atsushi Miura, *France 1890 nen izen* (Dt.: *Japonisme in Frankreich vor 1890*), in: Masayuki Okabe, Akiko Mabuchi, Atsushi Miura (Hg.), *Japonisme nyumon* (Dt.: *Einleitung in den Japonisme*), Tokyo 2006, S. 29.

Als sich die Begeisterung für alles Japanische in den 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts ausbreitete, wurden verschiedenste Begriffe verwendet, um auf dieses Phänomen des Kunst- und Kulturtransfers hinzuweisen. So schrieb Baudelaire 1861 an Arsène Houssaye, er wolle ihm ein „*paquet de japonneries*“ zeigen, d. h. ein Bündel Drucke, das er gerade erworben hatte, während Félix Bracquemond im selben Jahr eine Ausstellung mit „*japonaiseries*“ lobte, wobei „*japonaiseries*“ sich hier auf ausschließlich Drucke oder aber auch auf Zeichnungen und andere Kunstgattungen beziehen konnte. Burty versuchte mit seinem Neologismus möglicherweise, nach der Japanmanie des vorangegangenen Jahrzehnts wieder einen künstlerischen Fokus in den Vordergrund zu rücken. Vgl. Jan Hokenson, *Japan, France, and East-West aesthetics: French literature, 1867 – 2000*, Madison, New Jersey 2004, S. 29.

⁴ Delank, 1996, S. 13.

Erste beschreibt die französische Kunsthistorikerin Genevieve Lacambre in ihrem 1980 publizierten Aufsatz *Les milieux japonisants à Paris 1860-1880* die Rezeptionsgeschichte der japanischen Kunst in Frankreich in vier Stadien:⁵

- Einführung japanischer Motive in das Repertoire des Eklektizismus,
- bevorzugte Nachahmung der exotischen und naturalistischen japanischen Motive, wobei letztere am schnellsten assimiliert werden,
- Nachahmung raffinierter japanischer Techniken,
- Analyse der Prinzipien und Methoden, die in der japanischen Kunst und ihrer Anwendung entdeckt werden können.

Ausgehend von den von Lacambre vorgeschlagenen Aspekten wurde in den 1980er Jahren von französischen und japanischen Kunsthistorikern im Rahmen der gemeinsamen Forschung an der Rezeption japanischer Kunst in westlichen Ländern eine differenzierende Terminologie eingeführt,⁶ die die Rezeptionsgeschichte japanischer Kunst in zwei Stadien unterteilt:⁷

- *Japonaiserie*⁸: Vorliebe für japanische Erzeugnisse, darunter vor allem schmückendes Beiwerk, aber auch Exotismus bei westlichen Konsumenten einschließlich Künstlern im Allgemeinen;

⁵ Vgl. Genevieve Lacambre, *Les milieux japonisants à Paris, 1860-1880*, in: The Society for the Study of Japonisme. (Hg.) *Japonisme in Art. An international Symposium*, Tokyo 1980, S. 43:

„- *l'introduction de motifs japonais dans le répertoire de l'éclectisme, qui s'ajoutent sans les remplacer aux motifs décoratifs de tous les temps et de tous les pays;*

- *l'imitation préférentielle des motifs exotiques et naturalistes japonais, ces derniers étant le plus rapidement assimilés;*

- *l'imitation des techniques raffinées du Japon;*

- *l'analyse des principes et méthodes que l'on peut déceler dans l'art japonais et leur application.*“

⁶ The Society for the Study of Japonisme (Hg.), *Japonisme in Art. An international Symposium*, Tokyo 1980

⁷ Vgl. Akiko Mabuchi, *Japonisme. Représentations et Imaginaires des Européens*, Tokyo 1997, S. 10f, sowie Shuuji Takashina, *Japonisme toha nanika, Japonaiserie to Japonisme* (Dt.: Was der Japonisme ist, Japonaiserie und Japonisme), in: Masayuki Okabe, Akiko Mabuchi, Atsushi Miura (Hg.), *Japonisme Nyumon* (Dt.: Einleitung in den Japonisme), Tokyo 2006, S. 3-10.

⁸ Der Begriff *Japonaiserie* wurde bereits 1868 von Jules Champfleury (eigentlich *Jules François Félix Husson*) in *La Vie Parisienne* vom 21. November jenes Jahres als abwertender Terminus für das verwendet, was er als sinnlose populäre Begeisterung für japanische Kunst und Kuriositäten ansah. Angesichts der Unzahl japanischer Drucke und Kuriositäten, mit denen zahlreiche Kaufhaushändler Frankreich überschwemmten, verspottete er die Japanbegeisterung als „*la mode des japonaiseries*“. Léon de Rosny an der *école des langues orientales vivantes* protestierte gegen diese Abwertung und der Begriff schaffte es nie in den allgemeinen Sprachgebrauch, obwohl auch das Autorenbrüderpaar Edmond und Jules de Goncourt, nach dem heute der wichtigste französische Literaturpreis benannt ist, ihn in den 1880er Jahren noch zum Verspotten derjenigen, die den Ernst des wahren Japonismus vermissen ließen, verwendeten.

Vgl. Jan Hokenson, *Japan, France, and East-West aesthetics: French literature, 1867 – 2000*, Madison, New Jersey 2004, S. 29.

- *Japonisme*: Erkenntnis japanischer Ästhetik sowie tiefgehende Auseinandersetzung damit unter den westlichen Künstlern.

Diese Differenzierung wird vor allem von Lacambre und dem japanischen Kunsthistoriker Shuji Takashina noch weiter vertieft⁹: *Japonaiserie* bezieht sich auf die frühere Rezeptionsphase, die stark vom Exotismus geprägt ist; *Japonisme* bezieht sich auf die spätere Rezeptionsphase, in der die westlichen Künstler sich für die Elemente der japanischen Kunst interessierten und sie in eigene Werke integrierten.

Das deutsche Wort *Japonismus* hingegen gilt als Synonym für japanischen Einfluss auf die westliche Kunst generell und schließt neben dem französischen *Japonisme* auch den Begriff *Japonaiserie* mit ein.

Nicht zuletzt ist aber eine Unterscheidung zwischen *Japonaiserie* und *Japonisme* gemeinsam mit den bereits ausgeführten Kriterien für die Klassifizierung sehr hilfreich für die Einordnung von japanischer Ästhetik beeinflusster westlicher Kunstwerke. Zudem stehen beide Begriffe in gegenseitiger semantischer Beziehung zueinander und werden seit den 1980er Jahren in der Forschung angewandt. Dieser Praxis schließe auch ich mich hier mit meiner vorliegenden Arbeit an und setze sie zentral.

Aufgrund seiner zahlreichen Präsenz in der vorliegenden Arbeit ist ferner eine Definition des Terminus *Kunstgewerbe* notwendig. Als *kunstgewerblich* gelten Gebrauchsgegenstände, wie Gefäße, Vasen, Möbel, Textilien, Papier. Es sind Objekte mit Funktion, die durch die verwendeten Materialien und Techniken einen künstlerischen Wert aufweisen.

Kunstgewerbliche Erzeugnisse wurden ursprünglich handwerklich hergestellt. Das Kunsthandwerk wurde aber seit Ende des 18. Jahrhunderts von der industriellen Fabrikation verdrängt. Auf der Wiener Weltausstellung wurden die Techniken der japanischen Handwerker vorgeführt und Kunstkenner des 19. Jahrhunderts, wie Ernest Chesneau, Christopher Dresser, aber auch Jacob von Falke, schätzten das japanische Kunsthandwerk hoch und erklärten es zum Vorbild. Doch auch die aus Japan in den Westen eingeführten kunstgewerblichen Erzeugnisse waren nicht immer handwerklich produziert. Die Japaner führten aus dem Westen modernste Maschinenteknik ein und produzierten damit in der Folge viele der traditionell kunsthandwerklichen Erzeugnisse massenhaft für den Export. Diesen Umbruch in der Produktion des japanischen Kunstgewerbes berücksichtigend bezieht sich der Begriff in der

⁹ Takashina, 2006, S. 3-10.

vorliegenden Arbeit auf sowohl handwerklich hergestellte Gebrauchskunst als auch auf maschinell gefertigte industrielle Erzeugnisse.

Kunstgewerbe und bildende Kunst Japans werden zur Vereinfachung unter der Bezeichnung *japanische Kunst* zusammengefasst.

FRAGESTELLUNG

Diese Arbeit thematisiert die Forschungsfrage, welches Verhältnis die *Wiener Jugendstilkünstler*, wie Gustav Klimt oder Josef Hoffmann, zu japanischen Vorbildern hatten.

Die Problematik in der Erforschung der Wiener Ausprägung des *Japonisme* liegt in seiner zentralen Eigenschaft dieses Phänomens selbst, wenn darunter die höchstentwickelte Endphase der Rezeption japanischer Kunst als bereits in die europäische Kunst integriert und mehr oder weniger bewusst von Künstlern eingesetzt, d.h. deren japanische Elemente dem Betrachter als solche nicht mehr vordergründig wahrnehmbar sind, verstanden wird.¹⁰

Interessant sind hierbei Beispiele von Künstlern der *Wiener Secession* und der *Wiener Werkstätte*, von Gustav Klimt, Kolo Moser oder Josef Hoffmann, da gerade hier *Japonisme* und die vom Exotismus stark geprägte Vorform *Japonaiserie*, anders als bei den französischen Künstlern, nicht klar voneinander abgegrenzt erscheinen.

Forscher wie Johannes Wieninger, Koichi Koshi und Akiko Mabuchi sprechen von der Entlehnung bestimmter Muster aus japanischen Textilien.¹¹ Shuji Takashina hingegen weist auf die allgemeine Problematik der *Japonisme*-Forschung hin, nämlich dass diese sich immer wieder mit der Frage konfrontiert sieht, ob es sich bei manchen Kunstwerken um bewussten

¹⁰ Vgl. Takashina, 1991, S.182-211.

¹¹ Johannes Wieninger, Japan. Zum Japonismus bei Gustav Klimt, in: Klimt's Golden Rider and Vienna. Celebrating the 150th Anniversary of Klimt's Birth (Kat. Ausst. Nagoya 2013), Nagoya 2013, S. 97-118, ebenfalls Koichi Koshi, Japanisches bei Klimt, in: Peter Pantzer / Johannes Wieninger (Hg.), Verborgene Impressionen. Hidden impressions (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), Wien 1990, S. 94-108, sowie Akiko Mabuchi, Die japanischen Muster und Motive bei Gustav Klimt, in: Peter Pantzer / Johannes Wieninger (Hg.), Verborgene Impressionen. Hidden impressions (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), Wien 1990, S. 109-114 und auch Mabuchi, 1997, S. 190-225.

Japonisme handelt oder um zufällige, dem *Japonisme* ähnliche Erscheinungen, deren strukturelle oder formale Ursprünge möglicherweise in Europa selbst zu suchen sind.¹²

Für eine mögliche Antwort auf die Frage, ob ein europäischer Künstler von japanischer Kunst beeinflusst wurde, werden Referenzen benötigt, die nicht nur in ausgeführten Kunstwerken, sondern auch in Kommentaren des Künstlers selbst oder aus seinem Umfeld evident sind. Während solche Referenzen bei den französischen Künstlern, wie Monet oder van Gogh, in ausreichendem Maß vorliegen, sind sie bei den Künstlern in Wien selten.

Japanische Vorlagen festzustellen, deren Evidenz zu prüfen, ist zwar wichtig, aber es erscheint mir nicht als wesentliches Problem der *Japonisme-Forschung*. Gerade in den Beispielen der späten Rezeptionsphase sind japanische Elemente mangels abgebildetem exotischem Beiwerk visuell nicht mehr explizit erkennbar. Stattdessen erscheinen für die europäische Kunst bisher ungewöhnliche Elemente, welche in Hinsicht auf Blickwinkel, Bildformat, Farbauswahl sowie Motiv in der japanischen Kunst typisch sind.

Der *Japonisme* ist ein kompliziertes künstlerisches Phänomen. Diese Arbeit versucht, diese Komplexität des *Japonisme* zu ergründen, indem sie bestimmte Charakteristika anhand der Beispiele von *Wiener Jugendstilkünstlern*, vor allem Gustav Klimt, Kolo Moser, Josef Hoffmann und Adolf Loos, erörtert.

FORSCHUNGSSTAND

Im Jahr 1990 wurde in Wien die Ausstellung *Verborgene Impressionen* im *Museum für angewandte Kunst Wien* abgehalten. Diese Ausstellung hatte die Rezeption japanischer Kunst in Wien von 1870 bis 1930 zum Thema. Wie in der Literatur, auf die sich diese Arbeit bezieht, erwähnt wird, erweiterte die Ausstellung die Sicht der *Japonisme-Forschung* im deutschsprachigen Raum.¹³ Die bedeutende Leistung dieser Ausstellung liegt in der Ausstellungskonzeption, und zwar in der Gegenüberstellung von japanischen und

¹² Vgl. Takashina, 1991, S.185.

¹³ Ryu Niimi, *Kuukan no Japonisme. Kenchiku, Interior ni okeru nihon shumi*, (Dt.: Japonisme im Raum. Japonisme in Architektur und Interieur in Europa,) Tokyo 1992.

Akiko Mabuchi, *Japonisme. Représentations et Imaginaires des Européens*, Tokyo 1997.

Eri Matsumura, *Kabegami no Japonisme*. (Dt: Der Japonisme in den europäischen Wandtapeten) Kyōto 2002.

österreichischen Werken, wobei die Ausstellungsbesucher in den Relationen zwischen den Exponaten wahrnehmen und nachempfinden sollten, wie die japanische Kunst als Inspirationsquelle auf die *Wiener Jugendstilkünstler* einwirkte.

Der Katalog zur Ausstellung enthält zahlreiche Dokumente, wie beispielsweise die zwischenstaatlichen Verträge zwischen der k. k. Monarchie Österreich-Ungarn und Japan, historische Fotos von der Delegation, Fotos von der Wiener Weltausstellung, oder auch zeitgenössische Plakate mit Geishas. Er zeigt Gemälde von mehreren *Ringstraßenmalern*, wie Hans Makart, Julius Victor Berger oder Roland Strasser, die japanische Frauen oder Europäerinnen in japanischer Ausstattung malten. Weiters sind malerische und graphische Werke sowie kunstgewerbliche Erzeugnisse der *Secessionisten* und der *Wiener Werkstätte* enthalten. Ergänzt wird der Katalog durch eine Reihe von Kommentaren von Künstlern und Kunstkritikern um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, wie Karl Scherzer, Jacob von Falke, Julius Lessing oder Hermann Bahr. Viele der in die vorliegende Arbeit aufgenommenen Beispiele und Kommentare sind in diesem Ausstellungskatalog zu finden.

Nicht zuletzt beruht diese Arbeit auf den bisherigen Forschungen über *Japonisme* von Klaus Berger, Claudia Delank, Akiko Mabuchi und Johannes Wieninger. In Bezug auf den *Wiener Japonisme* hat die vorliegende Arbeit den beiden letzteren, Mabuchi und Wieninger, vieles zu verdanken. Johannes Wieninger war als Kurator der oben genannten Ausstellung tätig. Diese Arbeit versucht, die von Mabuchi und Wieninger gelieferten Thesen, dass für den kunstgewerblichen Charakter, für die flächige Qualität und die dekorativen Züge in den Arbeiten der *Wiener Jugendstilkünstler*, vornehmlich auch jener Gustav Klimts - nicht zuletzt in dessen *goldener Periode*, ein Einfluss japanischer Kunst bzw. japanischen Kunstgewerbes nicht wegzudenken sei, anhand der Hinweise von Berger und Delank zu begründen. Während z. B. für manche Arbeiten Josef Hoffmanns, Kolo Mosers, Ernst Stöhrs, Adolf Michael Boehms und weiterer Sezessionisten deutlich Vorlagen japanischer Werke ausgemacht werden können,¹⁴ gestaltet sich die Situation bei Gustav Klimt etwas komplizierter. Dieweil für Mabuchi die auch bei Klimt evidenten kunstgewerblichen Züge einen Zugang zum Japanischen im Schaffen dieses Künstlers eröffneten,¹⁵ eine Hypothese, die von Wieninger, der anhand mehrerer Bilder Klimts dessen Japonisme und möglichen Zugang zu japanischen Vorlagen untersuchte, gestützt wird,¹⁶ stellt Takashina die Frage in den Raum, ob es sich im Falle Klimts tatsächlich um bewussten Japonisme oder nicht doch eher um einen ästhetischen Zufall

¹⁴ Vgl. Kap. 3.1.2.2. sowie Kap. 3.1.2.3. dieser Arbeit.

¹⁵ Mabuchi, 1997, S. 189-225

¹⁶ Wieninger, 2013, II., S. 97-118

handle.¹⁷ Auch werden in der Forschung die flächige Qualität und dekorativen Züge der während der goldenen Periode geschaffenen Bilder Klimts allgemein eher auf Impulse aus der frühchristlichen Kunst zurückgeführt,¹⁸ als, wie Mabuchi und Wieninger anregen, als auch durch Einflüsse japanischer Kunst bzw. japanischen Kunstgewerbes in Gestalt von Lacktechnik Maki-e, von Keramik Tenmoku und von Goldparavents bzw. Goldschiebetüren der Rimpa-Schule angestoßen worden zu sein betrachtet. Trotz der also durchaus angebrachten Zweifel ist jedoch auch bei Gustav Klimt aufgrund der Tatsache, dass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht zuletzt große Mengen japanischen Papiers, darunter Färberschablonen, Wandtapeten, Dekorpapier, Schreibpapier, aber auch Musterbücher und Wappenverzeichnisse in Bibliotheken, Textilmanufakturen, aber auch privat in bürgerlichen Häusern europaweit gesammelt wurden,¹⁹ ein Bezug auf japanische Vorbilder durchaus denkbar.

AUFBAU

Diese Arbeit ist dreigeteilt. Der erste Abschnitt behandelt die Wiener Weltausstellung 1873, deren Ablauf und Beitrag zur Kunst in Wien und Japan. Hier findet sich auch ein Exkurs über die Einführung des kunsttheoretischen Diskurses und des Begriffs *Kunst* in Japan. Im zweiten Schritt wird die Rezeption japanischer Kunst nach der Wiener Weltausstellung thematisiert. Hier wird der Unterschied zwischen *Japonaiserie* und *Japonisme* auseinandergesetzt sowie letzterer vertieft. Im dritten Teil, der den Kern dieser Masterarbeit ausmacht, wird der *Wiener Japonisme* anhand von Beispielen Gustav Klimts, Josef Hoffmanns, Kolo Mosers und weiterer Künstlerkollegen der *Secession* sowie Adolf Loos‘ erörtert.

¹⁷ Vgl. Takashina, 1991, S. 182-211

¹⁸ Vgl. Lisa Florman, Gustav Klimt and Precedent of Ancient Greece, in: The Art Bulletin, June, 1990, S. 10–326, ebenso M.E. Warlick, Mythic Rebirth in Gustav Klimt’s Stoclet Frieze: New Considerations of Its Egyptianizing Form and Content, in: The Art Bulletin, March, 1992, S. 115–134, sowie Mabuchi, 1997, S. 194-195 und auch Wieninger, 2013, II., S. 109.

¹⁹ Siehe Kap. 2.3., sowie Matsumura, 2002, S. 41-75

EINLEITUNG

Das Interesse an japanischer Kunst in Europa lässt sich auf die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts²⁰, genauer, auf die Landung der ersten Mission der portugiesischen Jesuiten in Japan 1543 zurückführen.²¹ Die Jesuiten brachten aus Japan zunächst eine große Menge japanischer Lackarbeiten in ihre Heimat in Europa. Neben der Lackkunst wurde auch japanisches Porzellan, vor allen von den Holländern, nach Europa importiert und hier begeistert aufgenommen.²² In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurden Güter wie Porzellan, Textilien, Möbel und Lackarbeiten in großer Menge aus Japan nach Europa importiert und an europäische Höfe verkauft. In Laufe der Zeit stieg die Nachfrage an japanischen kunstgewerblichen Produkten, allgemein als begehrenswerte Kunstwerke geschätzt, auch in den bürgerlichen Schichten an.²³ Bei den importierten Gütern handelte es sich allerdings oftmals um Waren, die auf Bestellung in Japan angefertigt wurden²⁴ und so stark von westlichen ästhetischen Vorstellungen beeinflusst waren. Es etablierte sich in Europa im Zuge dessen eine erste visuelle Vorstellung von japanischem Kunsthandwerk, die in die europäische kunsthandwerkliche Produktion einfluss und entsprechend europäisiert wurde.²⁵

In Hinsicht auf die Rezeption der japanischen Kunst bzw. ihren Einfluss auf die europäische Kunst gab es ein bezeichnendes Beispiel: Als sich die Porzellanproduktion in Europa im frühen 18. Jahrhundert, zunächst in Meißen, entwickelte, wurden neben chinesischen Vorlagen auch japanische, namens *Kakiemon* oder *Imari*, deren Formen sowie Muster, imitiert und bald im europäisierten Musterschema fabriziert. Diese Importgüter aus Japan vermittelten sehr früh eine feste Vorstellung dieses im Fernen Osten liegenden Landes, und zwar als ein Land des

²⁰ Die Wahrnehmung Japans in Europa reicht allerdings bereits bis ins Mittelalter zurück. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts berichtet Marco Polo von einem weit entfernten Land *Zipangu*, das er zwar nie selbst betreten, von dessen Existenz er aber in China erfahren habe. Polos Bericht wird in zahlreiche Sprachen übersetzt und erfährt in Europa weite Verbreitung. Lange Zeit vor den ersten direkten Kontakten werden Paradiesvorstellungen auf dieses am Rand der damals bekannten Welt liegende Land projiziert und prägen nachhaltig, bis herauf ins 19. Jahrhundert, das Japanbild in Europa.

Folker E. Reichert, *Zipangu, Japans Entdeckung im Mittelalter*, in: Doris Croissant, Lothar Ledderose u. a. (Hg.), *Japan und Europa: 1543 - 1929* (Kat. Ausst., Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993), Berlin 1993, S. 25.

²¹ Toshinobu Kobayashi, *Nihon Bijutsu no Kaigai Ryuushutsu. Japonisme no Shushi ha donoyouni makaretanoka* (Dt: Ausfuhr japanischer Kunst in den Westen. Wie entstand der Japonisme), in: Masayuki Okabe, Akiko Mabuchi, Atsushi Miura (Hg.), *Japonisme Nyumon* (Dt: Einleitung in den Japonisme), Tokyo 2006, S. 13.

²² Ebenda.

²³ Kobayashi, 2006, S. 13-25.

²⁴ Zu dieser Zeit konnten in Europa Lack- und Porzellanarbeiten noch nicht hergestellt werden, man versuchte aber auch, sie mit alternativen Verfahren nachzuahmen, was letzten Endes zur Entwicklung des europäischen Porzellans führte. (Siehe auch Kap. 1.5.1.)

²⁵ Oliver Impey, *Japanisches Exportkunsthandwerk und seine Auswirkungen auf die europäische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Doris Croissant, Lothar Ledderose u. a. (Hg.), *Japan und Europa: 1543 - 1929* (Kat. Ausst., Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993), Berlin 1993, S. 148.

Kunstgewerbes. Japaner entwickelten früh speziell für den Export nach Europa bestimmte Produkte aus Porzellan, Lack und Textilien, die auf Wunsch der europäischen Kundschaften kunstvoll bemalt waren. Bereits im ausgehenden 17. Jahrhundert wurden japanische Holzschnitte nach Europa importiert, die im Laufe der folgenden Jahrhunderte unzählige Sammler fanden.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte Japan eine historische Wende: Japan wandelte sich 1867 von einem über siebenhundert Jahre von Shogunen beherrschten Feudalstaat zu einem modernen zentralistisch organisierten Land unter kaiserlicher Herrschaft. Bereits 1854 eröffnete Japan Vertragshäfen zum Westen. Auf der Londoner Weltausstellung 1862 wurde Japan mit kunstgewerblichen Erzeugnissen alter Tradition präsentiert. Allerdings waren dort die Japaner noch nicht selbst vertreten. Das eigentliche Debüt Japans war die Weltausstellung 1867 in Paris. Die Weltausstellung 1873 in Wien war für Japan der zweite Auftritt auf einer Weltmesse.

Durch diese beiden Ausstellungen erfuhr Japan in Europa eine massive Steigerung seines Bekanntheitsgrades und nach der Weltausstellung 1867 kam es erstmals in Paris zu einer umfassenden Japan-Mode, einer Erscheinung, die im Laufe der Zeit von den zeitgenössischen Künstlern und ganz besonders ausgeprägt in der Pariser Kunstszene zum *Japonisme* sublimiert wurde. Auf den Messen stellte man typisch japanische, kunstgewerbliche Erzeugnisse aus, die europaweit sehr gut verkauft wurden. Dank der Öffnung Japans 1854, aber auch dank der sich zeitgleich ausbreitenden und beschleunigenden industriellen Revolution wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts japanische Erzeugnisse für die breite Bevölkerung in Europa leistbar. Die gesteigerte Rezeption japanischer Kunst und die Entstehung der industriellen Gesellschaft spielten zusammen mit den Weltausstellungen, die vor jener in Wien zunächst alternierend überwiegend in London und Paris stattfanden, eine bedeutende Rolle für die Entwicklung des *Japonisme*.

Wie generell der *Japonisme* in den damaligen europäischen Zentren eine recht unterschiedliche Rezeptionsgeschichte erlebte, so entwickelte sich der *Japonisme* in Wien ungleich jenem in Paris. Der Grund dafür lag am kulturellen Milieu in Wien, das anders als in Paris gestaltet war. Auch das Verhältnis zwischen der Weltausstellung und der Ausformung des *Japonisme* war ein differentes in Wien und Paris.

Unter den verschiedenen lokalen *Japonismen* wird in meiner Arbeit zentral der *Wiener Japonisme* thematisiert und zunächst die historische Beziehung zwischen der Weltausstellung und dem *Japonisme* in Wien untersucht.

1. DIE ANFÄNGE DER JAPANREZEPTION IN WIEN

1.1. DIE WIENER WELTAUSSTELLUNG - LEISTUNGSSCHAU NICHT NUR DER INDUSTRIE

Die Wiener Weltausstellung wurde am 1. Mai 1873 eröffnet und dauerte ein halbes Jahr, bis 31. Oktober. Geplant war sie allerdings schon für einen früheren Zeitpunkt.²⁶ Ursprünglich hatte Kaiser Franz Joseph I. bereits am 8. Februar 1863 die offizielle Genehmigung für eine Weltausstellung erteilt,²⁷ jedoch war ihre Abhaltung aus Kostengründen in der Folge mehrfach verschoben worden. Während in Österreich die Durchführung einer Weltausstellung seit der ersten kaiserlichen Genehmigung noch diskutiert wurde, kündigte Frankreich aber bereits die Abhaltung einer dritten Weltmesse in Paris an, die im Jahr 1867 durchgeführt wurde und zu der auch Österreich eingeladen war. Die entscheidende zweite Genehmigung Kaiser Franz Josephs für die Abhaltung einer Weltausstellung in Wien, die er unter dem Paragraphen „*Ich genehmige, dass die Abhaltung einer im Frühjahr 1873 eröffnenden internationalen Ausstellung von Erzeugnissen der Landwirthschaft [sic!], der Industrie und der bildenden Künste in Wien vorbereitet werde.*“²⁸ unterzeichnete, fiel erst 1870. Es waren sieben Jahre vergangen, seit der Kaiser die erste Genehmigung erteilt hatte.

Zu dieser Weltmesse waren 36 Nationen geladen und Objekte von mehr als 53.000 Ausstellern wurden präsentiert.²⁹ Sie war die erste Weltausstellung, die im deutschsprachigen Raum stattfand. Zentrales Ziel war eine umfassende Darstellung von Natur, Kultur und Industrie der teilnehmenden Nationen und obwohl diese Veranstaltung in erster Linie der Industrie und deren Förderung gewidmet war, wurden auf der Ausstellung auch viele handwerkliche Erzeugnisse präsentiert.³⁰ Daneben war jedoch schon auf der ersten Weltausstellung in London 1851 und

²⁶ Herbert Fux, Japan auf der Weltausstellung in Wien 1873. Wien 1973, S. 3, sowie Noëmi Leemann. Die Weltausstellung kommt nach Wien. Ein Unternehmen der Superlative, in: Experiment Metropole. 1873: Wien und die Weltausstellung (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2014), Wien 2014, S. 118.

²⁷ Leemann, 2014, S. 118-122.

²⁸ Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, HM-Präs., Kart. 142, Zl. 364/1870, fol. 8-19 (Vortrag des Leiters des Handelsministeriums Freiherrn von Pretis mit allerhöchster EntschlieÙung vom 24. Mai 1870), zit. nach Leemann, 2014, S. 120.

²⁹ Volker Barth, Weltausstellung und Nachrichtenwelt. Presse, Telegrafie und internationale Agenturen um 1873, in: Experiment Metropole 1873. Wien und die Weltausstellung (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2014), Wien 2014, S. 36.

³⁰ Ralph Gleis, Gliederung der Weltausstellung, in: Experiment Metropole. 1873: Wien und die Weltausstellung (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2014), Wien 2014, S. 445, sowie Kosei Abe, Introduction to History of Modern Design, in: The Concise History of Modern Design. Tokyo 1999, S. 20.

den späteren Ausstellungen in Paris ein quantitativ hoher Anteil an Kunst auffällig gewesen,³¹ eine Praxis, die auch in das Ausstellungsprogramm für die Wiener Weltausstellung übernommen und 1870 von Kaiser Franz Joseph I. genehmigt wurde.³²

Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den europäischen Metropolen abgehaltenen Weltausstellungen hatten ein gemeinsames Konzept: Eine Weltmesse sollte nicht nur die Fortschritte der industriellen Technologien fördern, sondern auch den Geschmack, das ästhetische Auge der Handwerker, der Fabrikanten, aber auch der Bevölkerung sensibilisieren, was einen positiven Einfluss auf die heimischen Industrien und den Konsum ausüben sollte.³³ Für dieses Ziel wurden mehrere Auszeichnungen, Preise, aber auch Stipendien für Arbeiter und Handwerker ausgelobt. Zudem wurden während der Weltausstellungen mehrere für Bildungszwecke organisierte Ausstellungen und Konferenzen abgehalten.³⁴ Auf der Wiener Weltausstellung gab es mehrere Veranstaltungen mit erzieherischem Aspekt, wie zum Beispiel die Ausstellungen der gewerblichen Geschichte, der Erfindungsgeschichte, der Preisgeschichte, Abfallverwertungsgeschichte und Welthandelsgeschichte.³⁵ Auch ein internationaler Patentkongress fand statt.³⁶ Zudem wurde im Rahmen der Weltausstellung in Wien der erste internationale kunstwissenschaftliche Kongress unter der Leitung von Rudolf von Eitelberger abgehalten.³⁷

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war weltgeschichtlich keineswegs eine Zeit des Friedens. Diese Zeit zeichnete sich durch Kolonialismus, d.h. Ausbeutung von Ressourcen und menschlichen Arbeitskräften in den Entwicklungsländern, sowie kriegerische Konfrontationen aus, welche schließlich den Boden für die zwei Weltkriege im folgenden 20. Jahrhundert bereiteten. Im Laufe der Zeit verschärften sich die Machtkämpfe vor allem zwischen den westlichen Großmächten, was sich auf den Weltausstellungen ebenfalls widerspiegelte. Durch die gespannte weltpolitische Situation einerseits, waren diese Weltmessen andererseits auch durch Kosmopolitismus, kulturellen Austausch zwischen westlichen und asiatischen Ländern

³¹ Abe, 1999, S. 20-21.

³² Leemann, 2014, S. 118.

³³ Kathrin Pokorny-Nagel, „Vieles ist erreicht, aber noch mehr ist zu thun übrig.“ Das österreichische Museum für Kunst und Industrie und Weltausstellung, in: Experiment Metropole, 1873: Wien und die Wiener Weltausstellung 1873 (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2014), Wien 2014, S. 188.

³⁴ Pokorny-Nagel, 2014, S. 190.

³⁵ Gleis, 2014, S. 445-447.

³⁶ Leemann, 2014, S. 123.

³⁷ Pokorny-Nagel, 2014, S. 190.

und gegenseitige wirtschaftliche Förderung geprägt.³⁸ Japan, das neben anderen sich entwickelnden asiatischen Ländern als eine der fremden, exotischen Kulturen auf den Weltausstellungen zur Schau stand, dienten diese internationalen Veranstaltungen zu einem fruchtbaren Austausch mit dem Westen.

1.2. JAPAN AUF DER WIENER WELTAUSSTELLUNG

Für die japanische Präsentation standen die Räumlichkeiten im östlichen Flügel des Industriepalastes zur Verfügung. Der japanische Beitrag war in fünfundzwanzig Gruppen gegliedert,³⁹ wobei Exotismus als werbeträchtigtes Mittel für die Repräsentation Japans forciert omnipräsent war. In einer Parkanlage zwischen Industrie- und Kunstpalast bis hin zum Kaiserpavillon war eine Reihe von sekundären Ausstellungen, wie Gartengestaltung und Architektur aus dem Orient zu sehen. So wurde hier im orientalischen Viertel auch ein traditioneller japanischer Garten aufgebaut. Er war mit einer einen Teich überspannenden Bogenbrücke versehen, die zu einer verkleinerten Version eines traditionell gebauten Schreins des Shintoismus führte. Auch *Torii*, das Tor am Eingang zum Garten, sowie Bonsai, Laternen und Gartensteine fehlten nicht. Die Allerersten, die über diese Brücke gingen, waren Kaiserin Elisabeth und Kaiser Franz Joseph, die am 5. Mai die japanische Ausstellung besuchten.⁴⁰

In der Ausstellungshalle im Industriepalast war am Eingang ein goldener Delphin aufgestellt, eine Nachbildung einer der zwei auf dem Dach des Schlosses von *Nagoya* thronenden Plastiken. Ebenso hatte man auch eine riesige Porzellanvase und, um die Qualität des japanischen Papiers⁴¹ zu demonstrieren, eine aus Papier gefertigte Reproduktion des monumentalen Buddha in Kamakura aus Japan nach Wien gebracht und im Ausstellungsraum aufgestellt. Es wurden typische, traditionelle japanische Erzeugnisse des Kunsthandwerks⁴², wie Porzellan, Textil,

³⁸ Leemann, 2014, S. 118-124.

³⁹ In der auf diese Arbeit bezogenen Literatur ist keine Erwähnung über eine Teilnahme Japans an der sechszwanzigsten Gruppe zu finden. Diese Gruppe war dem Erziehungs- und Bildungswesen gewidmet, eine Ausstellung von Frauenarbeiten und dem Pavillon des kleinen Kindes.

⁴⁰ Herbert Fux, Japan auf der Weltausstellung in Wien 1873. Wien 1973, S. 15.

⁴¹ Der Begriff *japanisches Papier* ist allerdings umfassender zu verstehen. Es gab im 19. Jahrhundert keine Kategorisierung für die einzelnen Papiersorten aus Japan und so subsumiert er über das Material hinaus neben Schreibpapier, Dekorpapier, Taschentücher oder Schirmpapier auch von dessen Anwendungen abgeleitete Gegenstände wie Färberschablonen, Wandtapeten und architektonisches Zubehör aus Papier (Siehe auch Kap. 2.3. sowie Kap. 3.1.2.2.).

⁴² Japanisches Porzellan, Lack, Bronze, Papier gelten aufgrund ihres im Vordergrund stehenden funktionellen Einsatzes als Kunsthandwerk und nicht als Produkte freier Bildender Kunst.

Lack, Bronze und Farbholzschnitt dargeboten.⁴³ Bereits auf den Weltausstellungen in London 1862 und Paris 1867 hatten sich diese Produkte großer Beliebtheit unter dem Publikum erfreut. Auf diesen Erfahrungen und auch auf Beratungen fußend, wurden eine große Menge solcher Erzeugnisse in Japan vorbereitet und nach Wien transportiert. Im Sinne einer möglichst effektiven Repräsentation passte man sich in Japan an die fremden Kriterien und den Bedarf im Westen an,⁴⁴ und so wurden die japanischen Exponate auf der Wiener Weltausstellung nicht von Japanern ausgewählt sondern von europäischen Beratern, vor allem von den Gebrüdern Siebold und dem deutschen Wissenschaftler Gottfried Wagner, den erstere zu ihrer Unterstützung nach Japan geholt hatten.⁴⁵ Sie veranlassten die Japaner, unter den diversen Erzeugnissen weniger industrielle und dafür mehr handwerkliche Produkte vorzubereiten.⁴⁶ Einige Waren, die auf der Pariser Weltausstellung keine gute Rezension bekommen hatten, wurden dem europäischen Geschmack entsprechend umgestaltet und in Wien erneut gezeigt.⁴⁷

Innerhalb des gesamten Ausstellungsprogramms, in dem die einzelnen Exponate von Wilhelm Freiherr von Schwarz-Senborn, dem ehemaligen Präsidenten der k. k. österreichischen Ausstellungskommission in London sowie Kanzleidirektor des österreichischen Konsulats in Paris und nunmehrigem Generaldirektor der Wiener Weltausstellung, in eine Taxonomie mit 26 Abteilungen sowie 174 Sektionen eingeordnet worden waren, waren die japanischen Arbeiten vor allem in der fünften und siebten Gruppe stark vertreten.⁴⁸ Die fünfte Gruppe umfasste die Textil- und Bekleidungsindustrie. Hier wurden vor allem Seidengewebe und Stickereien erfolgreich präsentiert.⁴⁹ Es gab Vorführungen von japanischen Webern, die mit japanischen Webstühlen ihre Webkunst demonstrierten. Die siebte Gruppe, der Metallindustrie gewidmet, stellte Gold-, Silber- und Juwelierarbeiten, Eisen- und Stahlwaren, sowie Waren aus anderen Metallen und Legierungen vor. Hier wurde japanische Bronze- und Emaillkunst präsentiert, deren Ausstellung auch zahlreich besucht wurde und seitens Jacob von Falke⁵⁰

⁴³ Yukihiro Tsunoyama, *Wien Bankokuhaku no Kenkyu* (Dt.: *Forschung der Wiener Weltausstellung 1873*), Kyōto 2000, S. 38, S.60-61.

⁴⁴ Vgl. Yoshinori Amagai, *Ouyoubijutsu shisou dounyu no rekishi*. (Dt.: *Geschichte der Einführung der Diskussion über die angewandte Kunst in Japan*). Tokyo 2010, S. 200-239.

⁴⁵ Tsunoyama, 2000. S.33, sowie Kohji Ogata, *Austria to no Design Koryu* (Dt.: *Austausch zwischen Österreich und Japan im Bereich des industriellen Designs*), in: Dai Tanaka (Hg.), *A History of Japanese and Western Design. Exchange and Influence*. Kyōto 2001, S. 115.

⁴⁶ Amagai, 2010, S. 138-142.

⁴⁷ Vgl. Tsunoyama, 2000, S.23, S.32, S. 260-262.

⁴⁸ Vgl. Fux, 1973, S. 22-24.

⁴⁹ Fux, 1973, S. 21.

⁵⁰ Jacob von Falke war zunächst Vizedirektor und ab 1885 Direktor des *k. k. Museums für Kunst und Industrie* in Wien.

eine äußerst positive Kritik für die Technik des Zellschmelzverfahrens erntete.⁵¹ Japanische Strohgeflechte, Schnitzereien aus Holz oder Elfenbein, aber auch Einlegearbeiten wurden in der achten Gruppe vorgestellt.⁵² Porzellan und Keramik waren in der neunten Gruppe der Stein-, Ton- und Glasindustrie präsent.⁵³ Die sehr gefragte Lackkunst war in der zehnten Gruppe der Kurzwarenindustrie, welche auch Schnitzarbeiten aus Schildpatt, Fischbein, Rohr und wiederum Elfenbein umfasste, ausgestellt.⁵⁴ Jacob von Falke lobte die „[...] noch immer unübertroffenen Lackarbeiten, die nur in ihren eigenen Vorgängern ihre Sieger haben.“⁵⁵ Beliebtes japanisches Beiwerk wie Schirme, Stöcke, Fächer, Käämme, und Spielwaren, wie Puppen im Kimono, gehörten ebenfalls dieser Gruppe an.⁵⁶ Auch japanisches Papier war eine der viel beachteten Attraktionen. Es zählte zu den hoch gehandelten Exponaten. Angesichts des steigenden Bedarfs auf dem europäischen Markt, aber auch in den USA, hatten die Japaner speziell für die westlichen Märkte neue Papiersorten entwickelt und präsentierten sie auf der Wiener Weltausstellung, wo sie großen Erfolg damit erzielten.⁵⁷

Für den Bereich der bildenden Kunst war religiöse Kunst in der zweiundzwanzigsten Gruppe nur mit verkleinerten Modellen vertreten. Hier wurden neben der erwähnten Nachbildung des Buddha in Kamakura Modelle der berühmten Schreine *Ise* und *Izumo* und einer Pagode in Tokyo ausgestellt.⁵⁸ Japanische Malerei war in der fünfundzwanzigsten Gruppe präsent.⁵⁹ Einzig in Gruppe sechsundzwanzig zum Thema Erziehungs- und Bildungswesen, der Ausstellung von Frauenarbeiten und dem Pavillon des kleinen Kindes war Japan nicht vertreten.

Die Wiener Weltausstellung war für Japan alles in allem ein großer Erfolg. Bei der Preisverleihung wurden etwa 200 japanische Produkte und Erzeugnisse mit Preisen und Medaillen prämiert und Japan insgesamt erhielt fünf Ehrenpreise. Jedoch sprachen Experten auch von Niveauverlust und von eher als beeinträchtigend wahrgenommenem Einfluss westlicher Kultur. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es europaweit neben viel Fachliteratur bereits auch eine beträchtliche Anzahl an nichtjapanischen Experten für japanische Kunst, unter ihnen zum Beispiel Jacob von Falke oder Bruno Bucher, der dritte

⁵¹ Fux, 1973, S. 22.

⁵² Ebenda.

⁵³ Vgl. ebenda.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Jacob von Falke, *Kunstindustrie auf der Wiener Ausstellung*. Band II, Wien 1873, S. 205f, zit. nach Fux, 1973, S. 22.

⁵⁶ Fux, 1973, S. 22-24.

⁵⁷ Vgl. Matsumura, 2002, S. 56-62.

⁵⁸ Fux, 1973, S. 24.

⁵⁹ Vgl. ebenda.

Direktor des *Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*. Auch Bucher beklagte den erwähnten Niveauverlust der auf der Wiener Weltausstellung vorgeführten Exponate gegenüber den Erzeugnissen der älteren Epochen und bedauerte parallel dazu auch den Einbruch der europäischen Kultur in die japanische.⁶⁰

Japan konnte in der Folge mehrere ausgezeichnete Handelsbeziehungen für seinen Export aufbauen. Die japanische Regierung beauftragte den Teehändler Gisuke Matsuo mit der Abwicklung der Veräußerung der Exponate. So gründete Matsuo die Exportfirma *Kiritsukoushou gaisha*, die von nun an ausländische Bestellungen japanischer Produkte aufnahm und deren Herstellung sowie Ausfuhr in westliche Länder verwaltete. Über diese Exportfirma wurden die Exponate der Wiener Ausstellung fast ausverkauft, sogar der Garten wurde, auf Vermittlung des britischen Designers, Japanexperten und Mitglieds des *South Kensington Museums* in London, Christopher Dresser, der auch für die Organisation dieses Transfers mit verantwortlich zeichnete, nach England exportiert.⁶¹

Bei *Kiritsukoushou gaisha* war zudem eine weitere japanische Persönlichkeit tätig, die später als Galerist in Paris bekannt wurde: Tadamasa Hayashi. Er wirkte zuerst als Delegationsmitglied auf der Wiener Ausstellung mit und eröffnete später in Paris eine berühmte Galerie. Zu seiner Kundschaft zählten unter anderem Persönlichkeiten wie die Brüder Goncourt, Edgar Degas, Claude Monet, Camille Pissarro, Vincent van Gogh und Samuel Bing.

Hayashi leistete sehr erfolgreich seinen Beitrag zur Verbreitung japanischer Kunst in Frankreich.⁶²

⁶⁰ Falke, 1873, S. 208, zit. nach Fux, 1973, S. 24.

⁶¹ Fux, 1973, S. 17.

⁶² Shinichi Segi. Hayashi to sannin no juyou jinbutsu (Dt.: Hayashi und drei weitere Personen für die Entwicklung des Pariser Japonisme), in: Aiki Hashimoto (Hg.), Hayashi Tadamasa, Japonisme and Cultural Exchanges. Tokyo 2007. S.103-138.; sowie Emiko Tezuka, Nihonjinbijutsuka no Japonisme juyou to Hayashi Tadamasa (Dt.: Die Nachfrage nach japanischer Kunst in Paris im Zeitraum des Japonisme und Tadamasa Hayashi, ein japanischer Galerist in Paris), in: Aiki Hashimoto (Hg.), Hayashi Tadamasa, Japonisme and Cultural Exchanges. Tokyo. 2007. S.201-238.

1.3. DIE VORAUSSETZUNGEN IN WIEN FÜR DIE REZEPTION JAPANISCHER KUNST - RUDOLF VON EITELBERGER UND SEINE INITIATIVE FÜR DAS NEUE K. K. ÖSTERREICHISCHE MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE

Die Rezeption der japanischen Kunst unter den westlichen Künstlern, die sich zu dem als *Japonisme* bezeichneten Phänomen entwickelte, ist den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts abgehaltenen Weltausstellungen, aber auch den zeitgenössischen Kunstkritikern sowie Schriftstellern zu verdanken. Das Klima, in dem die japanische Kunst auch nach dem Ende der Weltausstellungen nachhaltig die Kunstszene beeinflusste, bildete sich in Wien anders aus als in Paris. Während das Japanische in Paris sehr früh und rasch von Künstlern wie Manet, der Künstlergruppe *Les Nabis*,⁶³ Monet oder van Gogh rezipiert und in deren Werken sichtbar wurde, kam der *Japonisme* in Wien erst später auf und ließ sich zudem von den *Japonismen* aus verschiedenen Richtungen beeinflussen. Als einer der Förderer der Wiener Weltausstellung und gleichzeitig der Hauptrezipient japanischer Kunst spielte das *k. k. Museum für Kunst und Industrie* die wichtigste Rolle für die Rezeption japanischer Kunst und somit den *Wiener Japonisme*. Japan war eines der Herkunftsländer von Erzeugnissen, die das 1864 errichtete österreichische Museum für Kunst und Industrie in seiner Sammlung zu besitzen trachtete.⁶⁴

Die Idee der Gründung eines *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* ist besonders interessant, da sie eng mit der Realisierung der Weltmesse in der Kaiserstadt zusammenhing und später in Japan erneut umgesetzt wurde.⁶⁵

Rudolf von Eitelberger, erster ordentlicher Professor für Kunstgeschichte der Universität Wien und gleichzeitig erster Direktor des auf seine Initiative gegründeten *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, war einer der Förderer, die sich für die Weltausstellung in der Residenzstadt engagiert hatten.⁶⁶ Die Idee von Eitelberger, ein Museum sowie eine dazugehörige Kunstgewerbeschule zu errichten, ist auf die ersten Weltausstellungen 1851 in

⁶³ Die postimpressionistische Künstlergruppe der Nabis fand ihren Ursprung im Studentenkreis der Académie Julian in Paris. Beeinflusst von Paul Gauguin gründete Paul Sérusier 1890 mit seinen Studienkollegen Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Maurice Denis, Paul Ranson diese Künstlergruppe. Der Name Nabi stammt von dem hebräischen Wort Prophet ab. Die Nabis schufen nicht nur malerische sondern auch graphische Werke und nicht zuletzt kunstgewerbliche Erzeugnisse wie Textilien und Möbel. Ferner arbeiteten sie auch im Bereich Bühnenbild, Buchillustration und Plakatkunst.

⁶⁴ Pokorny-Nagel, 2014, S. 191-193.

⁶⁵ Yoshinori Amagai, *Ouyoubijutsu shisou dounyu no rekishi* (Dt.: Geschichte der Einführung der Diskussion über die angewandte Kunst in Japan). Tokyo 2010.

⁶⁶ Rudolf von Eitelberger trat 1864 die Stelle des ersten ordentlichen Professors für Kunstgeschichte an der Universität Wien an.

London und 1855 in Paris zurückzuführen,⁶⁷ auf denen die österreichischen kunstgewerblichen Exponate aus Sicht von Eitelberger ein bedenklich negatives Ergebnis erzielt hatten.⁶⁸ Eitelberger begründete die Niederlage der österreichischen Produkte mit dem Mangel an Konkurrenzfähigkeit mit dem internationalen Niveau und kritisierte schonungslos die Qualitätsmängel der österreichischen Industrie.⁶⁹ Was österreichische industrielle Produkte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seiner Meinung nach charakterisierte, war ungeschicktes Kopieren alttraditioneller Stücke und insbesondere der stark von der Vergangenheit geprägte Geschmack, nach dem mehrere Stile chaotisch zusammengewürfelt wurden. Auch die technische Unterentwicklung war einer seiner Kritikpunkte.⁷⁰

Interesse für eine Weltausstellung in Wien äußerte Eitelberger in einigen seiner Schriften schon sehr früh.⁷¹ Er hatte während seiner von Österreich finanzierten Studienreise in London die *Great Exhibition 1851*, später auch die erste Pariser Weltausstellung 1855 besucht. Um 1860 veröffentlichte Eitelberger gemeinsam mit Jacob von Falke, der zu diesem Zeitpunkt Bibliothekar des Fürsten Liechtenstein sowie Kunstkritiker war, in der Wiener Zeitung *Briefe über die Moderne Kunst Frankreichs*.⁷² Darin betonte man die Notwendigkeit einer Ausbildungsanstalt im k. k. Reich: „*Die Museen, Kunstsammlungen aller Art, die früher fast bloß als Kuriositäten betrachtet wurden, fangen jetzt an, ein öffentliches Unterrichtsmittel zu sein.*“⁷³

Eitelberger appellierte somit an die Politik und forderte den Kaiser zur Förderung der Kunst auf.⁷⁴ Im Rahmen seiner Idee für ein neues Museum war Eitelberger auch von der Bedeutung der Weltausstellungen überzeugt, die seit 1851 in den europäischen Metropolen wiederholt stattgefunden hatten. Er hielt diese Weltmessen für „Jahrmärkte des Kunstgewerbes“. ⁷⁵ Wie Eitelberger waren auch die Handelsleute der Meinung, dass sich ein Produktvergleich bzw. Austausch zwischen den Ländern auf einer internationalen Bühne wie der Weltausstellung als

⁶⁷ Kathrin Pokorny-Nagel, Zur Gründungsgeschichte des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, in: Peter Noever (Hg.), Kunst und Industrie, die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien, Wien 2000, S. 62.

⁶⁸ Ebenda.

⁶⁹ Vgl. „*Nirgendwo gibt es so viele Pessimisten, nirgendwo so viele Fremdenhasser und Selbstbewunderer als in Österreich. Nur wenige treffen die rechte Mitte. Nach jeder Weltausstellung wurde viel gesprochen und wenig gehandelt.*“ Rudolf von Eitelberger, Gründung des österreichischen Museums, in: ders., Österreichische Kunstinstitute und kunstgewerbliche Zeitfragen. Wien 1879. Zit. nach Matthias Boeckel, „... ein echtes Werk aus dem Geist und dem Styl der Renaissance“. Die Bauten des Museums 1863-1909. In: Peter Noever (Hg.) Tradition und Experiment. Das österreichische Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1988, S.20.

⁷⁰ Vgl. Pokorny-Nagel, 2000, S.53.

⁷¹ Pokorny-Nagel, 2000, S. 62-64.

⁷² Pokorny-Nagel, 2000, S. 62.

⁷³ Ebenda

⁷⁴ Vgl. Pokorny-Nagel, 2000, S. 62-64.

⁷⁵ Pokorny-Nagel, 2000, S. 61.

Ausbildungsgrundlage, aber auch als Motivationsförderung, positiv auf die heimischen Handwerker sowie die Industrie auswirkt.⁷⁶

Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren zwei Faktoren für die Kunst- und Kulturgeschichte in europäischen Metropolen bestimmend. Einer davon war die Gründung der kunstgewerblichen Museen, die oft eine zugehörige Ausbildungsanstalt besaßen. Das *South Kensington Museum* in London, gegründet im Jahre 1852 und heute als *Victoria und Albert Museum* bekannt, war das erste Beispiel, in dem kunstgewerbliche, aber auch industriell produzierte Exponate der ersten Londoner Weltausstellung von 1851 gesammelt wurden. Frankreich folgte mit der Eröffnung mehrerer Museen: *la Société du progrès de l'art industriel*, gegründet 1858, in der der Kunsthistoriker sowie *Japonisant* Ernest Chesneau in den 1860er Jahren Lehrveranstaltungen über japanische Kunst abhielt;⁷⁷ *l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie*, gegründet 1864; *la Société du Musée des arts décoratifs*, gegründet 1873. Auch in Deutschland kam es in den großen Städten, vor allem in Berlin, Leipzig und Frankfurt am Main, zur Gründung mehrerer kunstgewerblicher Museen, denen Ausbildungsanstalten angegliedert waren.

Der zweite bestimmende Faktor für die Kunst- und Kulturgeschichte war die Abhaltung der Weltausstellungen. Die Gründung der kunstgewerblichen Museen mit den zugehörigen Ausbildungsanstalten und die Eröffnung der Weltausstellungen bewirkten gemeinsam neue Kriterien für die Kunst.⁷⁸ Die Kunstgewerbemuseen und die Weltausstellungen sollten in erster Linie der Förderung der Industrie dienen, und zwar unter dem erzieherischen Gesichtspunkt der Volksbildung.⁷⁹ Darüber hinaus wurde aber sowohl in den Ausstellungsprogrammen als auch vor Ort auf den Weltausstellungen neben industriellen Produkten auch eine große Menge an künstlerischen Objekten präsentiert. In allen Abteilungen war *Kunst* vorhanden, Ziergegenstände, welche nicht nur handwerklich, sondern auch maschinell hergestellt worden waren.⁸⁰ Auf den Weltausstellungen diente Kunst mehr oder weniger als Vermittler, deren Mission auch in die Grundlage des Kunstgewerbemuseums und dessen Ausbildungsanstalt mit einbezogen wurde. Kunst sollte sich auf die Produkte bzw. die daran arbeitenden Menschen

⁷⁶ Vgl. Leeman, 2014, S. 118-122.

⁷⁷ Eri Matsumura, Kabegami no Japonisme. (Dt.: Der Japonisme in den europäischen Wandtapeten) Kyōto 2002, S. 90.

⁷⁸ Vgl. Angela Völker, Zwischen Alltag und Museum – Kunsthandwerk, in: Peter Noever (Hg.) Tradition und Experiment. Das Österreichische Museum für Angewandte Kunst, Wien. Wien 1988, S. 36-47.

⁷⁹ Pokorny-Nagel, 2014, S. 188, sowie Johannes Wieninger, Japan in Wien, in: Peter Pantzer / Johannes Wieninger (Hg.), Verborgene Impressionen. Hidden impressions (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), Wien 1990, S. 37.

⁸⁰ Abe, 1999, S. 20.

nützlich auswirken, und damit in Zukunft dem Kunstgewerbe, aber auch der Industrie zugutekommen. Ein Kunstgewerbemuseum wäre dazu verpflichtet, inländischen Herstellern durch die Vorführung vorbildlicher Erzeugnisse aus aller Welt die Fertigungstechniken, aber auch ein Auge für Produktqualität und Ästhetik zu erschließen und sie dadurch international konkurrenzfähig zu machen.⁸¹ Eitelberger verfasste 1878 *Die Kunstbewegung in Österreich seit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867* und betont darin wiederholt die Bedeutung des Kunstgewerbemuseums und dessen Funktion als Ausbildungsanstalt.⁸² Er behandelt in dieser Veröffentlichung die untrennbare Verbindung der traditionellen Kunst mit dem Kunstgewerbe. Eitelberger, der danach trachtete, seine Idee zur Gründung eines Museums durchzusetzen, betonte die Notwendigkeit der Verbesserung der Qualität österreichischer industrieller Produkte und der Sensibilisierung des Volksgeschmacks.⁸³

Das um 1867 vorerst im Ballhaus neben der Wiener Hofburg entstandene Museum orientierte sich mit seiner Betriebsphilosophie an dem *South Kensington Museum* in London⁸⁴ und war das erste Beispiel eines kunstgewerblichen Museums nicht nur im deutschen Sprachraum sondern auf dem Kontinent insgesamt.⁸⁵ Auch in der Systematik der Sammlung orientierte man sich für das neue *k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie* am *South Kensington Museum*: Die Ordnung erfolgte getrennt nach Material und Technik, einem Inventursystem, das Gottfried Semper für das Londoner Museum erstellt hatte.⁸⁶ Kooperierend mit Eitelberger nahm Jacob von Falke das von Semper entwickelte System als Vorbild und schuf eine Darstellung des gesamten Erdkreises mittels dafür als repräsentativ erachteter Gegenstände, die zur Eröffnung des Museums den Zeitraum vom Mittelalter bis zur Neuzeit umfassten und aus aller Welt von West bis Ost stammten.⁸⁷

Das neue österreichische Museum stach durch sein Ausstellungskonzept und Verständnis für Kunst aus den bisher vorherrschenden Institutionen Kontinentaleuropas heraus.⁸⁸ Während sich andere Museen mit Sammeln, Aufbewahren, Restaurieren der fürs Publikum unberührbaren oder unzugänglichen, über Jahrhunderte hinweg tradierten Schätze der alten Meister beschäftigten, sammelte das neue Museum nicht nur althergebrachte, sondern auch zeitgenössische Erzeugnisse, wobei bemerkenswert war, dass die hier bewahrte Kunst für

⁸¹ Vgl. Pokorny-Nagel, 2000, S. 52-67.

⁸² Pokorny-Nagel, 2014, S. 188.

⁸³ Ebenda, sowie Wieninger, 2000, S. 37.

⁸⁴ Fux, 1973, S. 17, sowie Pokorny-Nagel, 2000, S. 64.

⁸⁵ Fux, 1973, S. 17.

⁸⁶ Pokorny-Nagel, 2000, S. 73.

⁸⁷ Pokorny-Nagel, 2014, S. 188.

⁸⁸ Vgl. Pokorny-Nagel, 2014, S. 188.

bestimmte Funktionen zweckmäßige Formen aufwies, d.h. es waren keine Kunstwerke nach konventionellem Verständnis.⁸⁹

Die Bedeutung seines Museums wollte Eitelberger auf der Wiener Weltausstellung präsentieren.⁹⁰ So enthielt das Weltausstellungsprogramm ein Departement zur *Darstellung der Wirksamkeit der Museen für Kunstgewerbe*,⁹¹ um das sich Eitelberger für die Repräsentation seines Museums besonders bemühte. Hilfreich war dabei, dass er Mitglied der *Österreichischen Commission der bildenden Künste* auf der Weltausstellung war und gute persönliche Kontakte zur Politik unterhielt.⁹² Allerdings gab es drei nennenswerte Konkurrenten, die ebenfalls daran interessiert waren, diese Abteilung auf der Weltausstellung zu vertreten: das *Athenaeum*, das vom Generaldirektor der Wiener Weltausstellung, Wilhelm Freiherr von Schwarz-Senborn, neu gegründet wurde und auf Rohstoffe und Bearbeitungsmethoden spezialisiert war, das *Comité für Frauenarbeiten*, das orientalische Stoffe und Stickereien in seiner Sammlung hatte und der *Cercle Oriental*, dessen Gründung teils staatlich, teils von Vertretern des Orients gefördert wurde und dessen Museum eine bedeutende Sammlung aus dem Orient und dem Fernen Osten besaß.⁹³ Letzten Endes gelang es dem *Cercle Oriental*, einen Pavillon als repräsentativen Schauraum auf der Weltausstellung zu erringen und der Plan Eitelbergers scheiterte.⁹⁴

Dennoch widmete sich Eitelberger während der gesamten Vorbereitungs- und Ablaufzeit der Weltausstellung intensiv der Repräsentation seines Museums, indem er unter anderem in seinen Vorlesungen die Kunst auf der Weltausstellung im Prater thematisierte. Jeden Samstag gab es in der Museumsbibliothek Lehrveranstaltungen über die Kunst auf der Weltausstellung und zahlreiche Mitarbeiter beschäftigten sich mit diesem Thema.⁹⁵ Gleichzeitig veranstaltete Eitelberger eine Sonderausstellung im Museum, die am 1. Mai 1873, dem Eröffnungstag der Wiener Weltausstellung, startete. Ausgestellt wurde eine Auswahl der zahlreichen Objekte des Museums sowie Erzeugnisse der Kunstgewerbeschule: Handzeichnungen, Aquarelle von Wiener Künstlern, Publikationen des Museums, Gipsabgüsse, galvanoplastische Nachbildungen, Fotografien und Schülerarbeiten, die die Rolle und Beiträge des Museums sowie der Kunstgewerbeschule darstellen sollten.⁹⁶ Zu den Leistungen von Eitelberger zählt vor allem auch die Einberufung des europaweit ersten Kongresses für Kunstwissenschaft, damals

⁸⁹ Vgl. Völker, 1988, S. 36-47.

⁹⁰ Pokorny-Nagel, 2014, S. 190.

⁹¹ Die entsprechende Abteilung war die 22. Gruppe im Ausstellungsprogramm.

⁹² Vgl. Pokorny-Nagel, 2000, S. 64.

⁹³ Pokorny-Nagel, 2014, S. 189.

⁹⁴ Ebenda.

⁹⁵ Pokorny-Nagel, 2014, S. 190, sowie Fux, 1973, S. 3-4.

⁹⁶ Pokorny-Nagel, 2000, S. 80, sowie Pokorny-Nagel, 2014, S. 190.

eine noch junge Disziplin. Auf diesem Kongress trafen etwa vierundsechzig Kunsthistoriker sowie Kunstinteressierte aus ganz Europa in Wien zusammen.⁹⁷ In der Folge sollten in Wien regelmäßig Kunsthistorikertagungen veranstaltet werden.

Als überzeugter, traditionsbewusster Historiker fühlte sich Eitelberger verpflichtet, den weiteren Bestand der europäischen Kunst seit der Antike über die Renaissance bis zur Gegenwart zu pflegen. In diesem Zusammenhang war Eitelberger ebenso Pädagoge, der eine weltoffene Sichtweise teilte. In seiner 1871 veröffentlichten Publikation *Die Österreichische Kunst-Industrie und die heutige Weltlage* beschreibt Eitelberger die Bedeutung der Weltausstellung:

„Was der Weltverkehr bedeutet, was dazu gehört, in denselben mit sicherer Hand einzugreifen, ist erst durch die Weltausstellungen der grossen [sic!] gebildeten Welt fühlbar geworden. Sie erziehen die Menschen zum Weltbürger und lassen ihn den Werth [sic!] jener Arbeit erkennen, welche den Menschen befähigt, der Gesammtheit [sic!] der Menschen nützlich zu sein.“⁹⁸

Tatsächlich lenkten die zeitgenössischen Journalisten ihre Aufmerksamkeit auf Eitelberger und dessen *k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie* als Initiator für die Durchführung der seit Jahren diskutierten Weltmesse in der Residenzstadt.⁹⁹ Der Herausgeber des offiziellen Weltausstellungsberichts zur Wiener Weltausstellung, Carl Thomas Richter, schreibt folgendes:

„[...] Was hat insbesondere das Museum für Kunst und Industrie in Wien erreicht? Man kann es mit voller Genugthuung [sic!] sagen, dass es eine Industrie grossgezogen [sic!] hat, welche jeder Rivalität Stand zu halten geeignet ist, es hat Wien zu einem Mittelpunkte der Kunstindustrie gemacht, der im Weltverkehre ebenso wie der Wiener Geschmack heute anerkannt ist, es hat mit seinen Bemühungen und Bestrebungen die Aufmerksamkeit der übrigen Welt auf sich gezogen, es hat das Bewusstsein im Volke grossgezogen [sic!], dass nur Wissen und Bildung, Kennen und Können die Kräfte der Arbeit glücklich erzieht und die Fähigkeit schafft, im Kampfe um die Reichthümer [sic!] der Erde glücklich zu bestehen. Endlich waren es diese Bestrebungen, welche Oesterreich [sic!] auf der Ausstellung des Jahres 1867 so

⁹⁷ Ebenda.

Der Kongress fand 1873 im Zeitraum vom 1. bis 4. September im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie statt.

⁹⁸ Rudolf von Eitelberger, *Die Österreichische Kunst-Industrie und die heutige Weltlage*. Wien 1871, S. 82, zit. nach Pokorny-Nagel, 2014, S. 188.

⁹⁹ Pokorny-Nagel, 2014, S. 188-189.

glänzend repräsentieren und welche zum grossen Theile [sic!] den Anspruch reiften, die nächste Weltausstellung in dem Weichbilde seiner Haupt- und Residenzstadt zu schaffen.“¹⁰⁰

Zwar gelang Eitelberger auf der Wiener Weltausstellung eine repräsentative Zurschaustellung seines Museums also nicht, dennoch ließ seine Initiative, mit der er die Sonderausstellung, die Lehrveranstaltungen, die Publikationen und nicht zuletzt den ersten Kongress für Kunsthistoriker betrieb, sein Museum schließlich zu einer Institution avancieren, die maßgeblich an der Herausbildung der Moderne in Wien mitwirkte und die für die Rezeption japanischer Kunst in Wien eine bedeutende Rolle als Wegbereiter spielte.

1.4. DIE JAPANISCHE SAMMLUNG DES K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS FÜR KUNST UND INDUSTRIE

Finanziert durch das *k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht*, kaufte das Museum zahlreiche kunstgewerbliche Exponate, vor allem aus dem Orient und dem Fernen Osten. Bereits lange vor der Wiener Ausstellung hatte man Objekte in den einzelnen Ländern recherchiert und schon auf der vorherigen Pariser Weltausstellung zahlreiche Exponate eingekauft.¹⁰¹ Anlässlich der Weltausstellung an seinem Standort Wien nutzte das Museum die Gelegenheit, durch Käufe die Sammlung zu erweitern.¹⁰² Japanisches und persisches Kunstgewerbe waren hier von besonderem Interesse.¹⁰³ Jacob von Falke, der zunächst Vizedirektor des *k. k. Museums für Kunst und Industrie* war, dann um 1885 nach Rudolf von Eitelberger die Stelle des Direktors antrat, berichtet in seiner Schrift *Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung* über die Exponate. In dieser Schrift lenkt er seine Aufmerksamkeit auf die Asymmetrie als Gestaltungsprinzip des Fernen Ostens und äußert sich in diesem Zusammenhang über die japanische Kunst durchaus begeistert:

„Das hindert nun freilich nicht, dass die Kunst dieser ostasiatischen Gruppe noch sehr viel Gutes und Bewunderungswürdiges zeigt, und es hat nicht gehindert [...], dass Japan bei uns in

¹⁰⁰ Carl Thomas Richter, Officieller Ausstellungs-Bericht. Wien 1873, S. 20, zit. nach Pokorny-Nagel, 2014, S. 188.

¹⁰¹ Fux, 1973, S. 17.

¹⁰² Ebenda.

¹⁰³ Pokorny-Nagel, 2014, S. 191-192.

*Wien plötzlich Mode geworden ist. Ja, wir selbst wünschen gar nicht einmal, dass diese Mode mit dem Schluss der Weltausstellung sogleich wieder zu Ende sei, und möchten vielmehr, dass das Gute, was uns jene Kunst zu bieten hat, in unser Fleisch und Blut übergehe.*¹⁰⁴

Was die Sammlung japanischer Kunst angeht, so waren vor allem Porzellan, Seide und Lackarbeiten die Objekte, welche seit dem 17. Jahrhundert an europäischen Höfen begehrt und auch in Österreich von den Habsburgern gesammelt worden waren.¹⁰⁵ Daran knüpfte auch das neue Museum an und legte sogar seine eigene Kaufroute aus Japan nach Wien. Als die staatliche Ostasienexpedition im Jahre 1869 in den fernen Osten abreiste, beauftragte das Museum den zuständigen Handelsminister und Hofrat Carl Ritter von Scherzer, der diese Ostasienexpedition begleitete, japanische Kunst zu erwerben und Korrespondenten vor Ort zu ernennen.¹⁰⁶ Die Berufung der Brüder Siebold wurde so vom österreichischen Museum für Kunst und Industrie, vermittelt von Carl Scherzer, arrangiert.¹⁰⁷ Die Brüder Alexander und Heinrich Siebold waren zu dem Zeitpunkt im Jahr 1870 bereits seit neun Jahren in Japan ansässig.¹⁰⁸ Ihr Vater Philipp Franz von Siebold, aus Bayern gebürtig, war praktischer Arzt sowie Naturforscher. Engagiert von der niederländisch-indischen Armee wurde er zuerst nach Indonesien, dann nach Japan entsandt. Siebold gab in Japan Unterricht in westlicher Medizin und leistete zur Modernisierung Japans im Bereich der Naturwissenschaften wie Medizin, Biologie und Botanik einen großen Beitrag.¹⁰⁹

Unter den diversen Objekten in der Sammlung der japanischen Kunst im *k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* wird den von Heinrich Siebold eingekauften Färberschablonen besondere Bedeutung beigemessen, ein Umstand, auf den diese Arbeit in Kapitel 3.1.2.2. näher eingehen wird.

Für Exponate aus Japan interessierte sich nicht nur das *k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie*. Hier traten auch jene bereits erwähnten Konkurrenten auf den Plan, die sich

¹⁰⁴ Zit. nach Fux, 1973, S.25.

¹⁰⁵ Kobayashi, 2006, S. 13.

¹⁰⁶ Fux, 1973, S. 17-18, sowie Peter Pantzer, Japonismus in Österreich oder: die Kunst kennt keine Grenzen, in: Peter Pantzer / Johannes Wieninger (Hg.), Verborgene Impressionen. Hidden impressions (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), Wien 1990, S.13-14.

¹⁰⁷ Fux, 1973, S. 18.

¹⁰⁸ Fux, 1973, S. 17-18.

¹⁰⁹ Für die Japanrezeption in Europa ist wiederum Siebolds geschlossen dem Völkerkundemuseum in Leiden überlassene Sammlung japanischer volks- und naturkundlicher Gegenstände aus den unterschiedlichsten Regionen, die er als Geschenk oder als Bezahlung für seine Tätigkeit als Arzt und Lehrer erhalten bzw. verschiedentlich auch dazugekauft hatte, sowie Bilder und Texte, von maßgeblicher Bedeutung. Siebolds Augenmerk galt dabei vorrangig einem Völkerkundlichen Ansatz und nicht einer Sammlung von Kunst oder kunsthandwerklichen Gegenständen Japans. Delank, 1996, S. 29.

ebenfalls um kunstgewerbliche Erzeugnisse aus den Ausstellerländern der Weltmesse bemühten, nämlich das *Athenaeum* von Schwarz-Senborn, der *Cercle Oriental*, und das *Comité für Frauenarbeiten*.¹¹⁰ Im Laufe der Zeit wurde aber das *k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie* die Institution, die letzten Endes am meisten von der Wiener Weltausstellung profitierte.¹¹¹ Jene anderen, wie der *Cercle Oriental* oder das *Comité für Frauenarbeiten*, blieben in ihrer damaligen Form nicht weiter bestehen. Ersterer wurde später zum *Institut Orientalische Gesellschaft* für Handel und Volkswirtschaft umfunktioniert. Dieses errichtete 1875 das *Orientalische Museum*, das 1887 in *Österreichisches Handelsmuseum* umbenannt wurde. Ausgestellt wurden Exponate der Wiener Weltausstellung, von welcher der *Cercle Oriental* den Großteil erworben hatte. Dessen erster Direktor, Arthur von Scala, wurde später, nach zweijährigem Direktorat Bruno Buchers, dem Nachfolger Jacob von Falkes, vierter Direktor des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* und mit ihm kam die Sammlung des Handelsmuseums schließlich in den Besitz des Kunst- und Industriemuseums, welches somit den größten Teil des Erbes der Wiener Weltausstellung hielt.¹¹² Das Handelsmuseum wurde 1907 aufgelöst.¹¹³

¹¹⁰ Fux, 1973, S. 18-20.

¹¹¹ Fux, 1973, S. 20, sowie Pokorny-Nagel, 2014, S. 193.

¹¹² Vgl. Fux, 1973, S. 20, sowie Pokorny-Nagel, 2014, S. 193.

¹¹³ Pokorny-Nagel, 2014, S. 193.

1.5. EXKURS: KULTURELLER AUSTAUSCH ZWISCHEN JAPAN UND EUROPA BIS ZUR WIENER WELTAUSSTELLUNG

1.5.1. REZEPTION JAPANISCHER KUNST SEIT DER ZWEITEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS

War die erste Phase des Kontaktes zwischen Europa und Japan geprägt von einer beiderseitigen positiven Aufgeschlossenheit gegenüber der jeweils fremden Kultur, mitunter durchaus auch von kommerziellen Interessen geleitet, bahnte sich ab den 1580er Jahren aufgrund wachsenden Misstrauens der japanischen Machthaber gegenüber christlichen Einwirkungen auf das Land eine zunehmende Abschottung Japans gegen vor allem europäische Einflüsse an. Diese Isolationspolitik des japanischen Staates wurde im 16. Jahrhundert anlässlich eines Aufstandes der zu überwiegenen Teilen zum Christentum konvertierten Landbevölkerung von Shimbara¹¹⁴ und Amakusa¹¹⁵ verschärft, wobei für die portugiesischen Missionare der Jesuiten eine Ausreisepflicht und für jahrelang im Ausland lebende Japaner ein Einreiseverbot erlassen wurde. Jedoch ließen die Japaner eine Tür zum Westen offen, und zwar zu den Holländern und deren *Niederländischer Ostindien Kompanie*. Diese niederländische Exportfirma war auf der künstlichen Insel Dejima in der Präfektur Nagasaki stationiert, die in SüdJapan in der Region Kyushu liegt. Ursprünglich war diese Insel eine Wohnsiedlung, die zunächst von den europäischen Missionaren bewohnt worden war. Nach deren Ausweisung wurde die Insel zur Handelsstation der Niederländer umfunktioniert. Der Außenhandel und der Austausch zwischen dem Westen und Japan außerhalb dieser Insel waren verboten, womit Dejima als der einzige Kanal galt, der den Westen und Japan miteinander verband.

Die ersten, die japanische Kunst für sich entdeckten, waren die Portugiesen. Sie landeten 1543 auf der kleinen Insel Tanegashima im Süden Japans und brachten von dort handwerkliche Erzeugnisse in den Westen mit. Dass im Westen japanische kunsthandwerkliche Arbeiten wie Porzellan, Textilien, Lackkunst, Bronzen und Farbholzschnitte von den Europäern als *japanische Kunst* aufgefasst wurden, ist auf die jesuitischen Missionare und die holländischen Händler zurückzuführen. Japanische Gegenstände wurden im Westen hoch geschätzt, seit dem 16. Jahrhundert existierte auf dem westlichen Markt ein maßgeblicher Bedarf danach. So ist

¹¹⁴ Shimbara liegt im äußersten Süd-Osten der Insel Kyushu in der heutigen Präfektur Nagasaki.

¹¹⁵ Die Amakusa-Inseln schließen süd-östlich an Shimbara an und befinden sich in der heutigen Präfektur Kumamoto, einer Nachbarprovinz von Nagasaki.

nur zu verständlich, dass diese wirtschaftliche Brücke von Japan am ansonsten streng kontrollierten Verkehr mit der Außenwelt vorbei weidlich genutzt wurde.¹¹⁶

Als weiterer Faktor wirkten sich politische Unruhen in China vorteilhaft auf die japanische Handelspolitik aus, da die Kriege zwischen der Ming und der Qing Dynastie den chinesischen überseeischen Handel zum Stillstand gebracht hatten.

Zu jener Zeit entwickelte sich das japanische Porzellan weg von einer von chinesischem Vorbild geprägten Erscheinungsform hin zu einem eigenständigen japanischen Stil, der zum Teil auf Wunsch der holländischen Handelspartner zusätzlich dem Geschmack der Europäer angepasst wurde. Die japanische Lackkunst im *Namban-Stil* wurde ihrerseits vom Geschmack der jesuitischen Missionare stark beeinflusst, womit also die japanischen Lackarbeiten stark von europäischem Einfluss geprägt waren. Diese Lackgegenstände wurden von Handwerkern in Kyōto im Zeitraum ausgehend vom letzten Viertel des 16. Jahrhunderts bis in die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts, vermutlich bis zum Erlass zur Ausweisung der Jesuiten 1612, hergestellt.¹¹⁷ Die jesuitischen Missionare bestellten neben Möbel auch Kultgeräte wie Pulte, Rahmen für Ikonenbilder oder auch Nachbildungen der Bundeslade, die sie in ihren Kirchen für die heiligen Messen verwendeten. Form und Größe der Objekte entsprachen dabei nicht den japanischen Vorstellungen, sondern wurden von den westlichen Auftraggebern nach ihrem Bedarf bestellt.¹¹⁸

Technik und Motive dieser Arbeiten sind japanisch, wobei z. B. einheimische Pflanzen in traditionellen Lacktechniken wie *Maki-e* (Dekore werden mit verschiedenen Metallpulvern auf Lack eingestreut) und *Raden* (Einlegearbeiten von hauchdünnen Perlmutterplättchen in Lack) dargestellt. Als Dekore dienten neben in Japan Beheimatetem jedoch auch Tiere aus anderen Ländern, wie Tiger, Löwen oder auch erfundene exotische Vögel, welche auf Wunsch der jesuitischen Auftraggeber von den Japanern imaginiert wiedergegeben wurden. (Abb. 1 u. 2) Im Westen standen solche Erzeugnisse als *Kunst Japans* hoch im Ansehen.

Die Öffnung Japans Mitte des 19. Jahrhunderts war für das europäische Importgeschäft ein Vorteil. Der Anlass dafür war die Landung amerikanischer Kriegsschiffe unter dem

¹¹⁶ Kobayashi, 2006, S. 13-17.

¹¹⁷ Koji Kobayashi, In Search of the Multiple Origins of Namban Laquer. Recognition of problems, in: Tokyo National Research Institute for Culture Properties (Hg.) In Search of the Multiple Origins of Namban Laquer. International Symposium Proceedings, Tokyo 2017, S. 6, sowie Koji Kobayashi / Kunio Yoshida, Period of production of Namban Laquer, in: National Research Institute for Culture Properties (Hg.) In Search of the Multiple Origins of Namban Laquer. International Symposium Proceedings, Tokyo 2017, S. 16.

¹¹⁸ Ulrike Körber, Lacquered Luso-Asian furniture of Indian and Chinese origin closely related with Namban lacquer, in: Tokyo National Research Institute for Culture Properties (Hg.) In Search of the Multiple Origins of Namban Laquer. International Symposium Proceedings, Tokyo 2017, S. 34.

Befehlshaber Matthew Calbraith Perry im Hafen Uraga in Kanagawa, der Nachbarprovinz von Tokio im Jahr 1853. Im Zuge dessen zwangen die USA Japan zur politischen und vor allem wirtschaftlichen Öffnung.¹¹⁹ Damals stand Japan noch unter der Herrschaft des Tokugawa-Shogunats, dessen Regime über 250 Jahre lang währte. Nach weiteren Landungen amerikanischer Kriegsschiffe akzeptierte Japan im Jahr 1854 schließlich auf Druck der USA die gestellten Forderungen. Daraus resultierte die Rückgabe der Herrschaft an den Kaiser. Im Jahre 1868 wurde das Land im Zuge der so genannten Meiji-Restauration in einen Staat mit kaiserlicher Zentralregierung umgewandelt, wobei die neue Regierung sich für die Staatsverwaltung, für die Bereiche Recht, Medizin und Wirtschaft an europäische Vorbilder anlehnte.

Auf die USA folgten bald weitere westliche Länder, die Verträge mit Japan abschlossen. Entgegen der ehemaligen Isolationspolitik unter dem Shogunat der vorangegangenen Jahrhunderte ging Japan nach der Öffnung mit westlichen Ländern sehr aktiv zwischenstaatliche Verträge für Verkehr und Handel ein. Nun schlug Japan wirtschaftspolitisch sich an westliche Wirtschaftsmodelle anlehnend einen neuen Weg ein, um das Land als international wettbewerbsfähiges Industrieland aufzustellen.

Die zwischenstaatlichen Freundschafts-, Handels- und Schifffahrtsverträge zwischen Österreich-Ungarn und Japan wurden am 18. Oktober 1869 in Tokio geschlossen. Österreich entsandte dafür unter der Leitung von Konteradmiral Anton Freiherr von Petz auf zwei Schiffen eine Delegation nach Japan, unter deren Mitgliedern sich auch Heinrich Ritter von Calice als Vertreter des österreichischen Außenministeriums befand mit dem Ziel, in Shanghai und Tokio diplomatische Vertretungen Österreich-Ungarns einzurichten.¹²⁰ Zur Jahreswende von 1871 auf 1872 bezog Heinrich Ritter von Calice in der japanischen Hauptstadt die Position eines Ministerresidenten, er war damit der erste österreichische Diplomat in Japan, und überreichte am 12. Jänner 1872 dem japanischen Kaiser Meiji die Einladung zu der für das darauffolgende Jahr geplanten Weltausstellung in Wien. Zunächst zeigten sich die Japaner dazu nur wenig motiviert, aber schon bald begann man, die Teilnahme als Staatsprojekt mit Eifer zu betreiben.

121

¹¹⁹ Takashi Ishii, *Nihon Kaikoku shi* (dt: Geschichte der Staatsöffnung Japans), Tokyo 2010, S. 38-58.

¹²⁰ Heinrich Ritter von Calice (1831 - 1912) blieb bis 1874 als Ministerresident in Japan und Generalkonsul mit Amtssitz in Shanghai in China.

Vgl. Vera Schmidt, Alexander von Siebold: *Die Tagebücher. Anmerkungen und Register*, in Hans Adalbert Dettmer, Regine Mathias u. a. (Hg.), *Acta Sieboldiana*, Wiesbaden 1999, S. 41.

¹²¹ Fux, 1973, S. 12.

Immerhin hatten sich auch die Österreicher seit langem für japanische Kunst interessiert. Vor allem Kaiserin Maria Theresia schätzte und sammelte japanische Lackarbeiten.¹²² Ihr Geschmack übertrug sich auf ihre Tochter Marie Antoinette, die ebenfalls japanische Lackarbeiten in Frankreich sammelte.¹²³ Die Kollektion von Marie Antoinette, die heute im *Musée du Louvre* aufbewahrt wird, gilt als eine der historisch bedeutendsten Sammlungen japanischer Lackarbeiten.¹²⁴

Dem hohen Bedarf in Europa an japanischen Erzeugnissen, wie Lackarbeiten, Porzellan, Bronze, Textilien, die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts kontinuierlich nach Europa eingeführt wurden, waren die Japaner sich sehr früh, seit dem Anfang der Handelsbeziehungen mit den Europäern, bewusst und bemühten sich auch weiterhin, ihre Erzeugnisse den Wünschen der europäischen Käufer anzupassen.¹²⁵ Die Öffnung des Landes förderte dessen Wirtschaft und forcierte die Fabrikation der traditionellen Handwerksgüter.¹²⁶ Die jeweils in den westlichen Metropolen veranstalteten Weltausstellungen boten den Japanern die beste Gelegenheit, ihre Produkte einem weiteren Publikum zu präsentieren, was zugleich auch dazu diente, durch eine gezielte Auswahl der Kunstarbeiten international ein bestimmtes Bild Japans zu vermitteln.¹²⁷

Wie in der Einleitung erwähnt, wurde die Präsenz Japans auf der Londoner Weltausstellung 1862 nicht von den Japanern selbst getragen, sondern durch britische Importeure bzw. Liebhaber japanischer Kunst organisiert. Die Exponate stammten aus der Sammlung von Sir John Rutherford Alcock, der als erster großbritannischer Diplomat in Japan stationiert war, ferner von Privatsammlungen diverser Personen und Firmen in Großbritannien. Auf der fünf Jahre später abgehaltenen Pariser Weltausstellung waren die Japaner allerdings bereits von sich aus präsent, die Teilnahme wurde jedoch aus organisatorischen Gründen seitens der Japaner kein Erfolg. Damals befand sich Japan in einem Sturm innenpolitischer Wirren, dem Zusammenbruch des Tokugawa-Shogunates. Das Ende des Shogunates und der Druck der USA führten zu einem Machtübergang vom Shogun zum Kaiser und mündeten damit einhergehend in innenpolitischen Konflikten. Unter diesen Umständen wurden das Personal sowie die

¹²² Kyōto National Museum (Hg.), Japan Makie. Kyuuden o kazaru, Touyo no kirameki (Dt.: Japanische Lackkunst als Schmuck europäischer Schlösser) (Kat. Ausst., Kyōto National Museum, Kyōto 2008), Kyōto 2008.

¹²³ Ebenda.

¹²⁴ Ebenda.

Die Sammlung der japanischen Lackarbeiten von Marie Antoinette ist heute im Besitz der Verwaltung des Schlosses Versailles und ist zum Teil im Musée Guimet ausgestellt.

¹²⁵ Fux, 1973, S. 14, sowie Yukihiro Tsunoyama, Wien Bankokuhaku no Kenkyu (Dt.: Forschung der Wiener Weltausstellung 1873), Kyōto 2000, S.23, S.32, S. 45-59.

¹²⁶ Fux, 1973, S. 13f, sowie Tsunoyama, 2000, S.17, S. 88.

¹²⁷ Vgl. Fux, 1973, S. 21-24, sowie Ogata, 2001, S. 115.

Vorbereitung von Exponaten für die Weltausstellung nicht genügend organisiert. Dennoch hinterließ Japan mit den handwerklichen Erzeugnissen sowohl in London als auch Paris einen bleibenden Eindruck beim westlichen Publikum. Der hohe Bedarf an japanischen Objekten auf den Weltausstellungen bestätigte erneut die Beliebtheit japanischer Kunst seit dem 16. Jahrhundert und begründete die neue Begeisterung für Japan, für die später die Begriffe *Japonaiserie* bzw. *Japonisme* geprägt wurden.¹²⁸

Die Weltmessen in London und Paris verliehen den Japanern diplomatisch und wirtschaftlich neue Impulse und die Teilnahme an der Wiener Weltausstellung 1873 versetzte der japanischen Wirtschaft weiteren Antrieb. Dabei bedienten sich die Japaner ihrer Erfahrungen aus den letzten Weltausstellungen und bemühten sich, möglichst das Beste als Repräsentation des Landes auf der Weltmesse zu zeigen.

1.5.2. JAPANS WEG ZUR WIENER WELTAUSSTELLUNG - EINFÜHRUNG DES BEGRIFFS „KUNST“ IN JAPAN

Auf den Export japanischer Kunst im Zuge der Beteiligungen an den jeweiligen Weltausstellungen erfolgte ähnlich dem kulturellen Austausch zwischen Japan und den Jesuiten im 16. Jahrhundert (wobei Tauschobjekte der Jesuiten bevorzugt europäische Waffentechnologie damaliger modernster Bauart waren) im Gegenzug ein Transfer neuester europäischer Maschinenteknologie nach Japan. Der französische Kunsthistoriker Ernst Chesneau schreibt 1878 in der Zeitschrift *Gazette des Beaux-Arts* unter dem Titel *Exposition universelle - Le Japon à Paris*:

«Le Japon emprunte nos arts mécaniques, notre art militaire, nos sciences, nous lui prenons ses arts décoratifs. Si le moins du monde on se piquait de pédantisme, on pourrait écrire un mémoire solennel sous ce titre: De l'influence des arts du Japon sur l'art et l'industrie de la France. Cette influence qui est considérable, manifeste, avouée et même proclamée avec une certaine ostentation dans nos industries du bronze, du papier peint, de la céramique, pour ne

¹²⁸ Noriko Teramoto, *Les Exposition universelles de Paris et la naissance du Japonisme*. Kyōto 2017.

*citer que les principales, s'est exercée d'une façon latente plus voilée, mais non moins effective sur le talent de certains peintres en possession de la faveur publique.»*¹²⁹

Was Chesneau hier für Frankreich feststellt, gilt in gleicher Weise auch für den Austausch zwischen Österreich und Japan. Auch dieser fand auf unterschiedlichen Ebenen statt, indem die Japaner Wissenschaft nach Japan importierten, während sie Kunst exportierten. In den jeweiligen Großstädten in Europa, wo Weltausstellungen veranstaltet wurden, lernten Japaner die modernste Technologie und Wissenschaft kennen und nutzten die Chance, den europäischen Pragmatismus zu erlernen. Industrie- und Verkehrstechnologie, Rechtswissenschaft, Medizin und nicht zuletzt Kunst trafen die Hauptinteressen der Japaner.

Nicht wenige Mitglieder der japanischen Delegationen, die bei den Weltausstellungen mitgewirkt hatten, blieben nach den Weltmessen einige Jahre in Europa und studierten verschiedene wissenschaftliche Disziplinen, speziell Medizin, Rechtswissenschaft und Technologie.¹³⁰ Sie nahmen ihre erworbenen Kenntnisse nach Japan mit und leisteten einen großen Beitrag zur Entwicklung der heimischen Wirtschaft und Wissenschaft, die für die Entfaltung des modernen Japan im 20. Jahrhundert ausschlaggebend waren.¹³¹

Im Zusammenhang mit dem Transfer westlicher Kultur nach Japan in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist überdies aber auch interessant, welchen Beitrag die Wiener Weltausstellung für das Kunstgeschehen in Japan leistete, denn was die Weltausstellung bewirkte, waren die Errichtung des ersten Museums in Japan und ein kultur- und kunsttheoretischer Diskurs, sowie die Einführung des Begriffs *Kunst* überhaupt. Über dieses Thema, das in Japan in den letzten Jahrzehnten von mehreren Wissenschaftlern eingehend diskutiert wurde, veröffentlichte im Jahr 2010 Yoshinori Amagai, japanischer Kunsthistoriker, ein Buch¹³², welches die bisherigen Untersuchungen zusammenfasst. Die in diesem Paragraphen vorgestellte These bezieht sich auf seine Recherchen.

¹²⁹ Ernst Chesneau, Exposition universelle, Le Japon à Paris, in: Gazette des Beaux-Arts, Paris 1878, S. 386. „Japan leiht sich unsere mechanischen Künste, unsere Militärkunst, unsere Wissenschaften. Wir nehmen ihre dekorativen Künste. Wenn wir zumindest stolz auf Pedanterie wären, könnten wir eine feierliche Abhandlung unter dem Titel schreiben: Der Einfluss der Künste Japans auf die Kunst und Industrie Frankreichs. Dieser Einfluss, der beträchtlich ist, manifest, erklärt und proklamiert sich sogar mit einer gewissen Prahlerei in unseren Bronze-, Tapeten-, und Keramikindustrien, um nur die wichtigsten zu nennen, und beeinflusst auf latente, verschleierte, aber nicht wenig wirksame Weise bestimmte, talentierte Maler, die die Gunst des Publikums genießen.“ (Übersetzt von der Verfasserin)

¹³⁰ Vgl. Fux, 1973, S. 3.

¹³¹ Vgl. Akio Kanda, Kindai Design no kodou. Nihon no dento to oubeika he no michi (Dt.: Der Beginn des modernen Designs. Die Tradition und die Europäisierung Japans), in: The Concise History of Modern Design. Tokyo 1999, S. 68-70, sowie Forum der Designgeschichte, A History of Japanese and Western Design. Exchange and influence. Kyōto 2014.

¹³² Yoshinori Amagai, Ouyoubijutsu shisou dounyu no rekishi. (Dt.: Geschichte der Einführung der Diskussion über die angewandte Kunst in Japan). Tokyo 2010.

Bis zur Zeit der Wiener Weltausstellung gab es in Japan den Begriff *Kunst* nicht. Ob bereits früher eine vergleichbare Bezeichnung dafür existierte, wird unter den japanischen Wissenschaftlern bis heute kontroversiell diskutiert und die besonders im letzten Jahrhundert recht intensiv geführte Debatte über diesen Terminus und dessen Interpretation brachte bis dato dazu keine eindeutige Antwort.¹³³

Bevor Heinrich Ritter von Calice in Japan landete und im Jänner 1872 dem japanischen Kaiser die Einladung zur Weltausstellung in Wien überreichte, erhielt der japanische Außenminister Terashima das dreisprachige Ausstellungsprogramm¹³⁴ nebst vollständiger japanischer Übersetzung, welches von Calice unterschrieben und auf den dritten Februar 1872 datiert war.¹³⁵ Dieses Programm enthielt eine Namensliste der Zuständigkeiten für die angekündigte Weltausstellung und einen Gliederungsplan zur Gruppeneinteilung der Ausstellungsobjekte.

Das originale dreisprachige Ausstellungsprogramm blieb ebenso wie die japanische Übersetzung in der Folge lange Zeit trotz anhaltender wissenschaftlicher Diskussion zum japanischen versus europäischen Verständnis von *Kunst* unbeachtet.¹³⁶ Lange folgte man der 1890 von Goro Yamamoto aufgestellten These einer wörtlichen Existenz von *schöne Kunst* als Originalbegriff in der deutschsprachigen Fassung des Ausstellungsprogramms und dass daraus unter der Verwendung der zwei chinesischen Schriftzeichen *Bi* (Schönheit) und *Jutsu* (Können, Kunst) der Neologismus *Bijutsu* als wörtliche Übersetzung gebildet worden wäre.¹³⁷ Weiters nahm man an, dass in die Überlegungen zur Schaffung eines neuen Wortes für *schöne Kunst* auch das englische *fine arts* und das französische *beaux arts* mit einbezogen worden sein könnten. Erst in den späten 80er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde Noriaki Kitazawa auf das Original in Japan aufmerksam und stellte fest, dass darin an keiner Stelle *schöne Kunst* als wörtliche Formulierung auftaucht.

In Bezug auf Wortbildung und Begriffsverständnis von *Kunst* im Japanischen interessierte sich die japanische Forschung verstärkt für die Abschnitte der Gruppen 22, 24 und 25. In den Paragraphen der Gruppeneinteilung ist folgendes auf Deutsch zu lesen:¹³⁸

¹³³ Amagai, 2010, S.39-87.

¹³⁴ Dieses Ausstellungsprogramm wurde im Jahr 1872 an die zuständigen Ministerien aller zur Weltmesse eingeladenen Länder versandt und war auf Deutsch abgefasst mit in wesentlichen Teilen eingebetteten englischen und französischen Übersetzungen.

¹³⁵ Dieses Datum vom 3. Februar 1872 folgt dem damals gebräuchlichen Mondkalender. Dem heutzutage auch in Japan üblichen Sonnenkalender nach fällt es auf den 24. Dezember 1871.

¹³⁶ Getragen wurde diese Diskussion in Japan vor allem von Forschern wie Kenji Suzuki, Eiichi Izuhara, Michinobu Sato und Noriaki Kitazawa.

¹³⁷ Amagai, 2010, S. 66.

¹³⁸ Amagai, 2010, S. 77-79.

22. Gruppe.

Darstellung der Wirksamkeit der Museen für Kunstgewerbe.

Diese Gruppe soll die Mittel darstellen, mit deren Hilfe die kunstgewerblichen Museen der Neuzeit auf Veredlung des Geschmacks und auf allgemeine Kunstbildung einzuwirken bemüht sind.

24. Gruppe.

Objecte [sic!] der Kunst und Kunstgewerbe früherer Zeiten, ausgestellt von Kunstliebhabern und Sammlern (Exposition des amateurs).

Mit dieser Ausstellung wird der Versuch gemacht werden, die Schätze der Privatkunstsammlungen, welche in der Regel nur kleinen Kreisen zugänglich sind, den Kunstfreunden zu erschliessen [sic!] und dem Kunstgewerbe neue Ideen zuzuführen.

25. Gruppe.

Die bildende Kunst der Gegenwart.

Diese Abteilung soll nur solche Kunstwerke aufnehmen, welche seit der zweiten Londoner Ausstellung 1862 geschaffen wurden.

Das Wort *Kunst* taucht weiters auch im Paragraphen der Gruppe 12 für graphische Künste und gewerbliches Zeichnen auf.

Tsunetami Sano, der als Mitglied der japanischen Delegation auf der Pariser Weltausstellung anwesend gewesen war und als Vizepräsident des japanischen Komitees für die Wiener Ausstellung nach Wien reiste, schreibt in einer um 1880 herausgegebenen Zeitschrift im Zuge seiner Beschreibung der Gruppierungen der für die Wiener Weltausstellung bestimmten Exponate über das damals neu eingeführte Wort *Bijutsu*, dass man diese Bezeichnung zunächst nur im Kontext des Ausstellungsraums und der kunstgewerblichen sowie industriellen Erzeugnisse speziell für die Wiener Weltausstellung verstand und verwendete.

In der Folge aber wurde das Wort *Bijutsu*, je nach Kontext eines europäischen Textes, entweder als *bildende Kunst* oder *Kunstgewerbe* aufgefasst. Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang eine Anmerkung, die in der japanischen Übersetzung des Ausstellungsprogramms bezüglich des Paragraphen für Gruppe 22 zu finden ist. Die Erläuterung besagt, dass *Kunst* in Europa Musik, Malerei, Skulptur und Dichtung bedeutet. Da dieser Hinweis in den Originaltexten auf Deutsch, Englisch und Französisch natürlich nicht vorhanden ist, könnte man schließen, dass

in Japan im Vorfeld zur Weltausstellung begonnen wurde, zwischen *Kunstgewerbe* und *bildender Kunst* zu differenzieren. In dem ein Jahr später erstellten Protokoll der Exponate bezieht sich das Wort *Bijutsu* aus praktischen Gründen allerdings ausschließlich auf Kunstgewerbe.

Zusätzlich verkomplizierend und verwirrend ist, dass damals aber auch eine weitere japanische Bezeichnung für Kunstgewerbe auftauchte. Das deutsche Wort *Kunstgewerbe* wurde im Jahr 1872 als *Geijutsu* ins Japanische übersetzt. Zur Zeit des auslaufenden 19. Jahrhunderts wurden dann unter diesem Terminus analog zu *Bijutsu* beide Begriffe, sowohl *bildende Kunst* als auch *Kunstgewerbe* verstanden. Heute allerdings bedeutet *Geijutsu* im Allgemeinen die drei freien Künste bildende Kunst, Musik und Literatur inklusive Theater.

Bijutsu hingegen steht auch heute noch, da die japanische Tradition bildende Kunst und Kunstgewerbe nicht konkret voneinander unterscheidet, für beide Bedeutungen.

Neben den Begriffen *Bijutsu* und *Geijutsu* wurde zudem ein neues japanisches Wort für *Museum* kreiert. Im Paragraphen zur Gruppe 22 bezieht sich *Kunst* auf die *Museen*, für welche das *k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie* und das *South Kensington Museum* in England als Vorbilder genommen wurden. Die Begrifflichkeit *Museum* bzw. deren Definition bildete sich in Japan erst nach der Weltausstellung konkreter aus und man schuf für eine solche Institution den Neologismus *Hakubutsukan*.¹³⁹

Auch die Idee, die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zur Gründung von Institutionen wie dem *South Kensington Museum* in England bzw. dem *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* führte, nämlich dass ein Museum die Geschmacksbildung der Bevölkerung fördern solle, wurde nach Japan importiert und schon während der Vorbereitung auf die vorgesehene Weltausstellung in Wien umgesetzt.

Das auslaufende 19. Jahrhundert brachte für die japanische Kunstgeschichte eine Wende: Es wurde der Bedarf neuer ästhetischer Kriterien für Kunst diskutiert. Die japanischen Lieferanten nahmen bald die Gefahr der im Westen produzierten Fälschungen japanischer kunstgewerblicher Waren wahr und bereiteten sich gegen eine Überschwemmung mit pseudojapanischen Produkten auf dem westlichen Markt vor.

1.5.3. ERSTE AUSSTELLUNG UND ERSTES MUSEUM IN JAPAN

¹³⁹ Heute wird in Japan zwischen zwei verschiedenen Institutionen unterschieden: *Hakubutsukan* gilt als Museum für Naturwissenschaft oder Geschichte, *Bijutsukan* steht für Museen der bildenden Kunst bzw. des Kunstgewerbes.

Als Probelauf für die Wiener Weltausstellung fanden im Frühling 1872 die zwei allerersten Ausstellungen in Japan statt, eine verteilt auf drei Tempel in Kyōto und eine weitere in einer alten Schule im konfuzianischen Tempel *Yushima* in Tokio, in denen die für die Wiener Weltausstellung bestimmten Erzeugnisse zunächst der japanischen Bevölkerung vorgeführt wurden. Dies war die Geburt des ersten japanischen Museums.

Das Nationalmuseum Tokio, das sich seit 1882 an seinem heutigen Standort im *Ueno-Park* in Tokio befindet, hat seinen Ursprung in dieser ersten Ausstellung im Tempel *Yushima*, der unter der Verwaltung des japanischen Unterrichtsministeriums stand. Bereits im Jahr 1872 übersiedelte das Unterrichtsministerium in einen anderen Bezirk, und so wurde auch das Museum verlegt. In jener Anlage wurden bis 1881, bis zur letzten Übersiedelung an den heutigen Standort, regelmäßig Ausstellungen abgehalten,¹⁴⁰ wobei unter den verschiedenen Gattungen man sich in Japan besonders für Kunstgewerbe interessierte und im Laufe der Zeit die Formensprache der bildenden Künste auch auf das Kunstgewerbe übertrug.

Der Erfolg auf den Weltausstellungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts förderte den Fortbestand der japanischen Kunst in Form von insbesondere Möbeln, Stellschirmen sowie handwerklichen Lack- und Ziergegenständen, deren Export auf den westlichen Markt die japanische Regierung nachdrücklich unterstützte. Im Jahr 1878 gründete Tsunetami Sano einen Kunstverein *Ryūchikai*, den heutigen *Nihon Bijutsu Kyōkai* (Dt.: Verein der japanischen Kunst) mit dem Ziel der Modernisierung des japanischen Handwerks und Integration der Kunst in praktisch nutzbare industrielle Produkte. Zu dieser Zeit wurde Kunst als kunstvoll gestalteter Gegenstand verstanden.

Ein paar Jahre nach der Teilnahme an der Wiener Weltausstellung wurden ausgewählte Japaner nach Europa entsandt, um unter anderem das *k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie* und das *South Kensington Museum* in London samt deren Bildungseinrichtungen zu studieren. Eizo Hirayama, ein junger Japaner, studierte zwischen 1874 und 1876 an der Kunstgewerbeschule in Wien. Er stellte darauf in Japan das Studienprogramm der Wiener Kunstgewerbeschule, das von Rudolf von Eitelberger und Jacob von Falke basierend auf

¹⁴⁰ Amagai, 2010, S.200-239.

Gottfried Sempers Arbeit systematisiert wurde, vor.¹⁴¹ Als seine Leistung gilt vor allem die Übersetzung der theoretischen Aufsätze von Jacob von Falke.¹⁴²

Nach Hirayama kam im Jahr 1910 ein weiterer Japaner, Rokuzou Yasuda, als Stipendiat für ein dreijähriges Studium an die Wiener Kunstgewerbeschule.¹⁴³ Yasuda studierte *Theorie und Praxis* bei Josef Hoffmann, einem der Gründer der *Secession*¹⁴⁴. Wie Hirayama leistete auch Yasuda seinen Beitrag dazu, die bildnerische Erziehung und die Idee der Anwendung der Kriterien der Kunst auf das Kunstgewerbe, deren Methode Yasuda bei Josef Hoffman an der Wiener Kunstgewerbeschule kennengelernt hatte, in Japan einzuführen. Die Gründung der Hochschule für Technologie und Industrie im Jahr 1921 in Tokio (*Tokyo Koutou Kougei Gakkou*), deren Standort heute in der Nachbarprovinz Chiba liegt, ist Yasuda zu verdanken.

Hirayama und Yasuda erbrachten somit bedeutende Verdienste um die weitere Entwicklung japanischer Kunst, insbesondere im industriellen Design im 20. Jahrhundert. Die Aufnahme der kunstgeschichtlichen Forschung bzw. die Theoretisierung der Entwicklung religiöser Kultobjekte oder z. B. der japanischen Bilderrollen im japanischen Klassizismus kam erst später.

Nach der politischen Wende in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der die Staatsöffnung, die Machtrückgabe vom Shogunat an den Kaiser, die Meiji-Restauration, sowie die radikale Modernisierung die japanische Gesellschaft und deren Weltvorstellung völlig verändert hatten, wurden in Japan zahlreiche Tempel geschlossen, oder auch, wie viele religiöse Kunstwerke, schlichtweg vernichtet.

Angesichts dieser Umstände erhoben einige Japaner ihre Stimme gegen diese Maßnahmen der japanischen Kulturpolitik. Sie zeigten sich zudem skeptisch gegenüber der primär an

¹⁴¹ Vgl. Rainald Franz, Das System Gottfried Sempers. Reform des Kunstgewerbes und Grundlagen für ein Museum für Kunst und Industrie in ihren Auswirkungen auf das Österreichische Museum, in: Peter Noever (Hg.), Kunst und Industrie, die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien, Wien 2000, S. 41-51.

¹⁴² Eizo Hirayama, *Bijutsukougyou no gairon*, (Dt: Theoretische Aufsätze über das Kunstgewerbe) Bände XVI, XVII, XXIII und XXVI; sowie Eizo Hirayama, *Austria Bijutsu kougyou hakubutsukan fuzoku bijutsu kougyou gakkou kisoku*. (Dt.: Grundlinie des Bildungsprogramms für die k. k. Kunstgewerbeschule Wien). Die Genauen Erscheinungsjahre dieser einzelnen Publikationen sind nicht verzeichnet, jedoch sind sie im Zeitraum zwischen 1885 und 1887 in Tokyo veröffentlicht worden.
Die Leistung Hirayamas wird im Buch Amagais *Ouyoubijutsu shisou dounyu no rekishi* (Dt.: Geschichte der Einführung der Diskussion über die angewandte Kunst in Japan) ausführlich behandelt. Amagai, 2010, S. 30, S. 131-166.

¹⁴³ Ogata, 2001, S. 117.

¹⁴⁴ Die Secession war eine 1897 in Wien gegründete Künstlergruppe, die den Wiener Jugendstil vertrat. Zu deren Begründern bzw. Mitgliedern zählten unter anderem Gustav Klimt, Kolo Moser, Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Ernst Stöhr und weitere Künstler des Wiener Jugendstils. Die Secession brachte die Kunstzeitschrift *Ver sacrum* heraus, deren erste Ausgabe 1898 erschien. In demselben Jahr errichtete sie ihren Ausstellungspavillon, das *Wiener Secessionsgebäude*, das unweit des Wiener Karlsplatzes steht.

wirtschaftlichen Interessen orientierten Förderung des japanischen Handwerks¹⁴⁵ und gründeten 1884 zu Tsunetami Sanos *Ryūchikai* einen einem pädagogischen Institut vergleichbaren Gegenverein *Kangakai*. Die Mitglieder waren großteils selber Maler und widmeten sich der Pflege alter traditioneller Regeln und Techniken der japanischen Malerei, um diese auch zukünftigen Generationen zu erhalten, experimentierten zugleich aber auch mit für sie neuen Materialien, z. B. Farben, wie sie in der westlichen Malerei verwendet wurden. Aus ihren Aktivitäten resultierte die Gründung der japanischen Kunsthochschule, die heutige Tokyo University of Arts.

Entsprechend der Wahrnehmung von Kunst als kunstvoll gestaltetem Gegenstand und der daraus folgenden Konsequenz, dass japanische Kunst, wie zum Beispiel Malerei, die in Japan traditionell in Form von Schiebetüren, Stellschirmen oder Schriftrollen in Erscheinung trat, aber nie in Form eines z. B. als Wanddekoration konzipierten Leinwand- oder Tafelbildes, nicht mit der Definition für bildende Kunst übereinstimmte,¹⁴⁶ stellten die Japaner auf der im Jahr 1878 zum dritten Mal in Paris abgehaltenen Weltausstellung, für die die Klassifizierung der Ausstellungsgegenstände nach ähnlichen Gesichtspunkten wie auf der Wiener Exposition bei allerdings geringerer Auflösung erfolgte¹⁴⁷, keine Exponate in der Kategorie für Kunst aus.

Die Rezeption des Begriffs *Kunst* und die Auseinandersetzung mit diesem neuen Begriff seit der Teilnahme an der Wiener Weltausstellung, die letztlich die Errichtung einer Kunsthochschule sowie Kunstgewerbeschule in Japan mit sich brachte, die erstmals in der Geschichte Japans in größerem Maßstab erfolgende Wahrnehmung der Wertigkeit der eigenen Kunst in einem internationalen Kontext insgesamt schufen ein nationales Selbstbewusstsein für japanische Kunst, das allerdings maßgeblich der Sicht der Europäer auf das Japanische

¹⁴⁵ Kei Arai, *Nihonga to Zairyō* (Dt.: Japanische Malerei und deren Materialien), Tokyo 2015, S. 27-30.

¹⁴⁶ Vgl. Amagai, 2010, S. 200-239.

So galten die im 19. Jahrhundert bereits von westlicher Tradition beeinflussten (Japanische Maler und Holzschnitzer hatten sich im 18. Jahrhundert von den Holländern insbesondere die Technik der perspektivischen Gestaltung angeeignet) und in Europa hoch gehandelten japanischen Holzschnitte *ukiyo-e*, die ausgehend vom Paris der 1860er Jahre vor allem in Frankreich maßgeblich daran beteiligt waren, die Modewelle der *Japonaiserie* im 19. Jahrhundert auszulösen und die das Bild Japans in Europa mehr als alles andere prägten, mehr als beispielsweise die europäischen Reiseberichte, in Japan selbst als unterhaltsame in jeder Buchhandlung erhältliche Darstellungen des Alltagslebens, denen kein weiterer höherer Wert beigemessen wurde. (Siehe auch Kap. 2.2.)

Hendrik Budde, Japanische Farbholzschnitte und europäische Kunst: Maler und Sammler im 19. Jahrhundert, in: Doris Croissant, Lothar Ledderose u. a. (Hg.), *Japan und Europa: 1543 - 1929* (Kat. Ausst., Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993), Berlin 1993, S. 165.

¹⁴⁷ Gegenüber den 26 Gruppen in Wien unterschied man hier nach, mit Ausnahme der Kategorien *Ausbildung* und *Bildende Kunst*, vornehmlich industriellen Produktionszweigen nur 9. Wie in der Wiener Ausstellung gab es jedoch auch hier eben eine eigene Kategorie für Bildende Kunst und wie in Wien wurden auch hier die japanischen Exponate in einer eigenen Ostasienabteilung gezeigt. (Siehe auch Kap.1.2.)

folgte,¹⁴⁸ das aber auch dazu führte, die Qualitäten der eigenen unverbrämten traditionellen Kunst wahrzunehmen und deren weitere Bewahrung zu fördern.

Die Kriterien dafür, was japanische Kunst sei, waren sehr stark von Interesse und Sammlungstätigkeit des Westens geprägt. Die Gebrüder Siebold gaben gemeinsam mit Gottfried Wagner hier anfangs die Richtung vor: Hohe Qualität in der handwerklichen Fertigung und gute Vermarktbarkeit in Europa standen dabei im Vordergrund.

Neben diesen kaufmännischen Kriterien hielt man sich auch bezüglich formaler Merkmale für Kunst(gewerbe) vornehmlich an europäische Kategorien. So extrahiert Chesneau 1869 in seinen *L'art japonais* das Wesen der japanischen Ästhetik aus jener anderer ostasiatischer Kulturen, besonders der der chinesischen, und legt konkrete Kriterien für japanische Kunst fest. Er weist darin auf die Verlagerung der Mitte und auf Asymmetrie, auf das Fehlen von Gleichgewicht und Statik, auf eine Flächenhaftigkeit in der Farbgebung, sowie, bezogen auf die japanische Grafik, auf Abstufungen im Farbton als Charakteristika japanischer Ästhetik hin.¹⁴⁹ Anlässlich der dritten Pariser Weltausstellung 1878 lobt Chesneau an den dort ausgestellten japanischen Objekten die Harmonie von Funktion und Eleganz in Design und Dekor und umreißt in der französischen Fachkunstzeitschrift *Gazette des Beaux-Arts* das Wesen des japanischen Holzschnitts in folgenden Punkten: „[...] d'admirer l'imprévu des compositions, la science de la forme, la richesse du ton, l'originalité de l'effet pittoresque, en même temps que la simplicité des moyens employés pour obtenir de tels résultats.“¹⁵⁰

Diese von Chesneau festgestellten Charakteristika dienten allgemein als die früheste Definition der Merkmale japanischer Kunst und wurden von den Kunsthistorikern der nachfolgenden Generation vielfach zitiert.¹⁵¹

Auch Dresser charakterisiert japanische Kunst in deren asymmetrischer, flächiger Gestaltung der Malerei und deren untrennbarer Verbindung mit Funktion. Laut Dresser ist japanische

¹⁴⁸ Jedoch orientierte man sich im Japan der Meiji-Zeit nicht bedenkenlos am Westen, sondern interessierte sich gezielt für Elemente, die man für geeignet und hilfreich hielt, um „[...] aus Japan ein ‚reiches Land mit einer starken Armee‘ zu machen.“ Irene Hardach-Pinke, *Die Entstehung des modernen Japan und seine Wahrnehmung durch den Westen*, in: Irene Hardach-Pinke (Hg.), *Japan: Eine andere Moderne*, Tübingen 1990, S. 15, S. 11 - 36.

Hielt man sich in den 1870er Jahren an den Leitsatz *Zivilisation und Aufklärung*, galt ab den 1880er Jahren die *Maxime Japanischer Geist, westliche Technik*. Hardach-Pinke, 1990, S. 17.

Auf diese Weise gelang es, einer möglichen Identitätskrise in Japan vorzubeugen. Das Einverleiben westlichen Wissens und westlicher Technologie stellte so das japanische Nationalgefühl nicht in Frage sondern untermauerte es eher noch zusätzlich.

¹⁴⁹ Berger, 1980, S. 19-20.

¹⁵⁰ „[...] das Überraschende in der Komposition, das Wissen um die Form, den reichen Ton, das Originale im malarischen Effekt, kurzum die Einfachheit in den Mitteln.“ Ernest Chesneau, *Exposition universelle. Le Japon à Paris*, in: *Gazette des Beaux-Arts*. 1878, S. 387, zit. und übersetzt nach Berger 1980, S. 19-20.

¹⁵¹ Mabuchi, 1997, S. 53-54, ebenso Takashina, 2006. S. 6, sowie Matsumura, 2002, S. 21-38 und auch Miura, 2006. S. 44.

Malerei von der Form der Bildträger her determiniert, wobei die Funktion (z. B. eines Kastens oder eines Wandschirms) im Vordergrund steht. Er interessierte sich für die Abstrahierung der dargestellten Objekte, insbesondere solche in der Naturwiedergabe, und deren symbolische Bedeutung, als deren Beispiele er unter anderem japanische Familienwappen nennt. Als Designer¹⁵² hielt er deren flächige Gestaltung als ideal für die Oberflächengestaltung eines Produkts.¹⁵³

Ernest Francis Fenollosa, 1859 - 1896 Kurator der asiatischen Sammlung des Boston Museum of Fine Arts¹⁵⁴ nachdem er Ende der 1870er bis Mitte der 1880er Jahre aus den USA als Professor für Philosophie, Politik und Wirtschaft an die Universität Tokyo berufen und später auch zum japanisch-kaiserlichen Kunstbeauftragten ernannt worden war, war erst Mitglied des von Sano gegründeten Kunstvereins, dann aber auch Mitinitiator der erwähnten Gegenbewegung *Kangakai* und gilt als einer der Protagonisten, die die Entstehung der modernen japanischen Malerei während der Meiji-Zeit anstießen, gleichsam war ihm jedoch auch der Schutz der traditionellen japanischen Architektur ein zentrales Anliegen. Fenollosa hielt im Jahr 1882 vor dem Kunstverein *Ryūchikai* einen Vortrag, in dem er japanische Kunst in den folgenden Kriterien definierte:¹⁵⁵

- Verzicht auf fotorealistische Wiedergabe,
- Verzicht auf Schattierung, Modellierung,
- dafür ausgeprägte Konturierung,
- Zurückhaltende, leichte Farbtöne.

Allgemein wurde im Japan der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie auch in der Gegenwart weiterhin, traditionelle japanische Malerei anhand der verwendeten Materialien definiert:

¹⁵² Christopher Dresser, 1834 - 1904, spielte als erster überwiegend freischaffender Industriedesigner Großbritanniens (er beschäftigte sich bereits sehr früh mit der Möglichkeit, hochwertiges Design für die industrielle Serienfertigung zu entwerfen) und Pionier des Jugendstils (in seinen Entwürfen steht er der *Arts and Crafts*-Bewegung nahe) eine entscheidende Rolle für die Designreform im Zuge des Ästhetizismus, für welchen fernöstliche, insbesondere japanische Kunst wesentliche Elemente waren. Auf der Weltausstellung von London, für die er selbst viele Entwürfe geliefert hatte, studierte er intensiv die Japanischen Exponate und entwickelte sich von da an zu einer anerkannten Autorität für die Kunst und Kultur Japans. Diese Auseinandersetzung mit fernöstlichem Formenschatz mündete im weiteren Verlauf seiner designerischen Tätigkeit in strenge Geometrie und äußerst reduzierte Formen seiner Entwürfe und führte ihn weit vom üppigen Dekor des Viktorianismus seiner Zeit weg bereits in Richtung eines Funktionalismus der ersten Jahrzehnte des 20. Jh. Delank, 1996, S. 63.

¹⁵³ Vgl. Christopher Dresser, *Japanese Ornament*, in: *The Builder*, Nr. 1059, 1863, S. 364-365, sowie Christopher Dresser, *The Ornamental Art of Japan*, in: *The Builder*, Nr. 1062, 1863, S. 423-424.

¹⁵⁴ Fenollosa hatte an der Harvard University Philosophie und Wirtschaft sowie Malerei an der dem Boston Museum of Fine Arts zugehörigen Kunsthochschule studiert. Er erwarb später in seiner Funktion als Kurator jenes Museums für diese Institution eine große Anzahl bedeutender Werke historischer japanischer Kunst.

¹⁵⁵ Vgl. Ernest Francis Fenollosa, *Bijutsu shinsetsu* (Dt.: Die Wahre Theorie der Kunst), Tokyo 1882, neu herausgegeben von Kindaigeijutsu Kenkyūkai, Tokyo, 2019, S. 165 - 176.

Mineralfarben und Tusche auf japanischem Papier und Seide als Bildträger.¹⁵⁶ Unter westlicher Malerei hingegen verstand man typischerweise Ölmalerei auf Leinwand, häufig unter Einsatz zentralperspektivischer Komposition, auch Aktdarstellungen sah man als charakteristisch für die westliche Malerei an. In Japan wurden Malerei im traditionellen japanischen Stil, als *Nihonga* (Dt.: japanische Malerei) bezeichnet, und westlich geprägte Malerei, *Yōga* (Dt.: westliche Malerei), strikt voneinander unterschieden, in den Schulen getrennt unterrichtet und in Ausstellungen räumlich getrennt präsentiert.¹⁵⁷ Konsequenterweise fanden daher westliche Materialien der Farben und Bildträger wie auch als typisch westlich eingestufte Motive keinen Eingang in die japanische Malerei. Diese strenge Trennung ergab sich nicht zuletzt auch deshalb, da die von den westlichen Gutachtern gewünschte von westlichen Sehgewohnheiten beeinflusste „japanische Kunst“ als Ware hoher Qualität verstanden wurde während die alttraditionelle japanische Kunst im Westen kaum das Interesse eines breiteren Publikums zu wecken vermochte.

Mit der Definition japanischer Kunst durch einen überwiegend europäischen, oder jedenfalls westlichen Blick lässt sich auch die in Japan nachlassende Wertschätzung nationaler religiöser Kunst zugunsten kunstgewerblicher Produkte erklären. Während im Westen, wie schon angesprochen¹⁵⁸, japanische handwerkliche Kunst auch in den früheren Jahrhunderten weitgehende Anerkennung erlebt hatte, ernteten buddhistische und shintoistische Kunstwerke, also religiöse Kunst, nur wenig Interesse und wurden im Vergleich zu kunstgewerblichen Gegenständen kaum gesammelt. Dies kann auf die Jesuiten als erste Sammler japanischer Kunst zurückgeführt werden und ist für diese symptomatisch. Das Sammeln religiöser japanischer Kunstwerke im Westen lässt sich im Vergleich zu kunstgewerblichen Gegenständen erst, und dies auch nur in reduziertem Maße, im 19. Jahrhundert beobachten.

Im Zuge der radikalen Verwestlichung während der Meiji-Restauration geschuldeten Schließung und auch Zerstörung zahlreicher Tempel wurde eine große Zahl religiöser, ritueller Kunstwerke aus der staatlichen Verwaltung herausgelöst und auf den Markt geworfen. Obwohl diese religiöse Kunst, von guter Qualität, für fast nichts verkauft wurde, fanden sich für sie im Vergleich zur Kunst der Alltagsgegenstände nur wenige Sammler, wie zum Beispiel Émile Guimet. Als Industrieller sowie Forscher reiste Guimet durch den Osten Asiens und sammelte dort vor allem religiöse Kunstwerke. Seine umfangreiche Sammlung ist heute im *Musée Guimet* in Paris zu sehen, das er selbst 1889 gegründet hatte. Seine große Sammlung japanischer

¹⁵⁶ Arai, 2015, S. 115-257.

¹⁵⁷ In der 1897 gegründeten technischen Schule wurden die westliche Malerei, aber auch Architektur und Skulptur im westlichen Stil unterrichtet, während die japanische Malerei in der Kunsthochschule unterrichtet wurde.

¹⁵⁸ Siehe Kapitel 1.5.1.

religiöser Kunst, die an Ausmaß und Qualität europaweit einzigartig ist, erwarb Guimet in Japan gerade zur Zeit der Meiji-Restauration.¹⁵⁹

Das Zurückdrängen von religiöser Kunst und die Adaptierung an westliche Wertschätzung waren somit kennzeichnend für die japanische Kultur im ausgehenden 19. Jahrhundert. Nachdem Japan auf den Weltausstellungen jeweils große Erfolge einfahren und sich unter den westlichen Ländern Anerkennung verschaffen konnte, sahen sich die Japaner in ihrem Land zunehmend mit der westlichen Zivilisation konfrontiert. Japanisches Kunstgewerbe war das beste diplomatische Mittel, das Japan aussichtsreiche, positive Beziehungen mit den westlichen Ländern ermöglichte. Um die Zeit der Weltausstellung war alles gefällige Orientalische europaweit groß in Mode und mit dabei war auch das Japanische als äußerst attraktiver Exot, zumal man in Japan ja wie geschildert bei der Fertigung der Exportwaren für Wien bewusst Rücksicht auf den europäischen Geschmack genommen hatte.¹⁶⁰ Nach der Weltausstellung verstärkte sich der Handelsverkehr zwischen den westlichen Ländern und Japan noch weiter.¹⁶¹ Da Japan aus wirtschaftlichen Gründen nach der Staatsöffnung als ein wettbewerbsfähiges Land in der Welt Fuß zu fassen versuchte, aber auch als Maßnahme gegen eine Überflutung des Weltmarktes mit Massenprodukten bzw. Fälschungen japanischer Waren durch westliche Fabriken, trachteten die Japaner nach einer Qualitätsverbesserung und Modernisierung der Herstellung,¹⁶² aber auch nach einer Modernisierung von Form und Funktion der Produktionsgüter.¹⁶³ Die Entwicklung japanischer Kunst im Bereich Kunstgewerbe im letzten Jahrhundert wäre ohne die geschilderte gesteigerte westliche Nachfrage nicht denkbar gewesen.

¹⁵⁹ Vgl. Mabuchi, 1997, S. 22.

¹⁶⁰ Fux, 1973, S. 13-14, sowie Delank, 1997, S. 115 und auch Tsunoyama, 2000, S.23, S.32, S. 39-40, S. 45-59, S. 107-110.

¹⁶¹ Vgl. Kobayashi, 2000, S.22, sowie Tsunoyama, 2000, S. 119-170 und auch Segi, 2007, S.105, desgleichen auch Tezuka, 2007, S. 202-203.

¹⁶² Amagai, 2010, S. 228.

¹⁶³ Amagai, 2010, S. 167-360, sowie Tsunoyama, 2000, S. 241-248, S. 286-287.

2. JAPONAISERIE - DAS ERSTE STADIUM DER REZEPTION JAPANISCHER KUNST IN DEN WESTLICHEN LÄNDERN IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

2.1. BEGEISTERUNG FÜR JAPAN NACH DER WELTAUSSTELLUNG

Der Kolonialismus und die zunehmend erweiterte Weltsicht im 19. Jahrhundert beeinflussten die europäische Kunst. Der Exotismus war ein wichtiger Faktor. Parallel zur Faszination Japans während und nach den jeweiligen Weltausstellungen in den europäischen Großstädten interessierte man sich auch für Exponate aus anderen Ländern. Japan aber zählte deutlich zu den Lieblingsländern, die auf den Weltausstellungen präsentiert wurden. Das westliche Interesse an Japan hielt dauerhaft und tiefgehend an¹⁶⁴, was über die Vorliebe der Konsumgesellschaft hinweg in den zeitgenössischen Kunstwerken seine Spur hinterlassen hat.

Nach der Öffnung Japans und Dank der Weltausstellungen wurden die exotischen Luxuswaren aus Japan einer breiten Bevölkerung in Europa in preislicher Hinsicht immer zugänglicher.

¹⁶⁴ Man fokussierte dabei vorrangig auf ein exotisches Japan, dessen Andersartigkeit und Ästhetik den Europäern als Sehnsuchtsort, als Erfüllungsort erotischen Raffinements, als Projektionsfläche für „eine Art Rousseau’sches Utopia des natürlichen Lebens“ diente.
Dietrich Krusche, Japan. Konkrete Fremde. Eine Kritik der Modalitäten europäischer Erfahrung von Fremde, München 1973, S. 122-123.
Diese Japanbegeisterung ist ganz im Sinne eines „romantischen Eskapismus zu begreifen“ und drückt keineswegs ein tiefer gehendes Interesse „sondern eine in der Tradition der Romantik stehende, eher oberflächliche Begeisterung“ aus.
Budde, 1993, S. 165.
Dass der Reiz des Exotischen immer auch einen Anteil an Vertrautem verlangt, um nicht in einem Schock des gänzlich Fremdartigen zu münden, zeigt die Popularität der Ukiyo-e-Farbholzschnitte. Diese Holzschnitte, die in Europa nachgerade als Inbegriff für die japanische Kunst wahrgenommen werden, aber mit Miyajima „[...] das *eigentliche Wesen der japanischen Malerei verleugnen* [...]“ und „*nicht als repräsentativ für die [...] japanische Malerei als Ganzes gesehen werden* [...]“ können [Shinichi Miyajima, Die zwei Gesichter der japanische Kunst, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Japans Schönheit, Japans Seele. Meisterwerke aus dem Tokyo National Museum. Die großen Sammlungen (Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2003), Bonn 2003, S. 48.], sind „[...] *nicht fremd genug, um unverständlich zu sein, doch hinreichend unvertraut, um angenehme Reize auszuüben.*“
Endymion Porter Wilkinson, Japan ist ganz anders. Geschichte eines großen Mißverständnisses, Königstein i. Ts. 1982. S. 38.
So lösten Japanische Ausstellungsauftritte wie z. B. jener auf der Pariser Weltausstellung von 1900, für die auf die Präsentation der populären Holzschnitte verzichtet wurde und auf der zum ersten Mal unverfälschte traditionelle japanische Kunstgegenstände vom 6. bis zum 18. Jahrhundert gezeigt wurden, Ratlosigkeit und Enttäuschung darüber aus, dass das Publikum nicht mit der mittlerweile gewohnten Formensprache, mit dem „europäischen Geschmack schmeichelnden Bijouterien“ verwöhnt wurde.
Bodo Baumuk, Japan auf den Weltausstellungen 1862 - 1933, in: Berliner Festspiele GmbH. (Hg.), Japan und Europa: 1543 - 1929. Essays (Essayband zur Ausstellung der „43. Berliner Festspiele“ im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993) Berlin 1993, S. 48.

Angesichts dessen, was während der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts in Paris oder London und so auch in die Wiener Haushalte Einzug hielt, zeigt sich, dass mehr Japankitsch als -kunst das Interesse an bzw. den Konsum von japanischen Waren zu dieser Zeit prägte.¹⁶⁵ Diese Japanbegeisterung, die nach den Weltausstellungen an den jeweiligen Veranstaltungsorten aufblühte, lässt sich als Phase der *Japonaiserie* bezeichnen.¹⁶⁶

Die Japanrezeption zeigt sich nach der Weltausstellung in Wien, wie in Paris auch, zunächst besonders in der Modebranche.¹⁶⁷ So wurde für die Ballroben der Kimonostil entdeckt. Mehrere Bälle vor japanisch eingerichteten Kulissen mit aufwendig aufgebauten Pavillons, Teehäusern, Pagoden und Gärten wurden gegeben.¹⁶⁸ Als bekanntestes Beispiel dieser Art in Wien gilt das im Mai 1901 von Fürstin Pauline Metternich für drei Tage arrangierte japanische Kirschblütenfest im Prater, für welches sie Teehäuser, Pavillons, Pagoden und Gärten in japanischer Art errichten ließ. Die Besucher dieses Festes sollen an einem Tag mehr als 50.000 gezählt haben.¹⁶⁹ Auch 1907 gab die Fürstin, die solche Veranstaltungen mehrmals organisierte, einen großen Japan-Ball, die „Japanische Redoute“ in den Sofiensälen.¹⁷⁰ Auf diesen Ballveranstaltungen waren die weiblichen Gäste im Stil von Geishas gekleidet.¹⁷¹

In Wien wurden mehrere Geschäfte eröffnet, darunter „*Au Mikado*“ des k.k. Hoflieferanten Singer, die Firma *Carl Trau*, ebenfalls Hoflieferant, der Importeur „*Society of Japan*“ wie auch „*Ichiban. Japanisches Depot*“ der Herrn Mayer und Bohnen.¹⁷² Sie verkauften japanische Waren wie Kimonos, Fächer, Wandschirme, Porzellangegegenstände oder Tee. Fächer und Vasen wurden zu Lampen umfunktioniert. Zudem überschwemmte eine Unmenge billig produzierter Gegenstände wie Porzellan, Teekannen oder Blechdosen mit zum Teil mit chinesischen kombinierten japanischen Motiven, wie zum Beispiel Geishas, die vor dem Hintergrund chinesischer Architektur oder Gärten stehen, den Markt. Dieser japanisch-chinesisch durchmischte Kitsch wurde bevorzugt auf Werbungen oder Verpackungen angewandt und kam bei den Konsumenten gut an. Mit solchen Objekten wurden die Schaufenster der damaligen Läden verziert. In den Geschäften in Wien konnte man sogar aus abgelegenen Dörfern Japans Artikel bestellen und sich zusenden lassen. Postkarten mit Japan-Motiven waren beliebt und

¹⁶⁵ Delank, 1996, S. 115.

¹⁶⁶ Vgl. Mabuchi, 1997, S. 10-11, sowie Takashina, 2006, S. 3-10.

¹⁶⁷ Peter Pantzer, 1990, S.15-17, sowie Delank, 1996, S. 115.

¹⁶⁸ Pantzer, 1990, S.16.

¹⁶⁹ Ebenda.

¹⁷⁰ Ebenda.

¹⁷¹ Ebenda.

¹⁷² Vgl. Julia Krejsa / Peter Pantzer, *Japanisches Wien*. Wien 1989. S. 60.

wurden in Massen produziert. Es gab auch eine Vielzahl in Europa produzierter Waren, die die japanischen imitierten. Ein Phänomen, gegen das man in Japan zunehmend begann, Maßnahmen zu ergreifen.¹⁷³

2.2. INTERESSE AN JAPAN IN DER ZEITGENÖSSISCHEN (FACH-)LITERATUR

Die Ausbreitung der Begeisterung für alles Japanische wurde nicht nur von den importierten exotischen Handelswaren, sondern auch von der zeitgenössischen Literatur befeuert. Bereits vor der Öffnung Japans in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen vereinzelt (Reise-)Berichte, die von aus Fernost zurückgekehrten Europäern verfasst worden waren¹⁷⁴. Nach dem erfolgreichen Abschluss der Verträge zwischen den westlichen Ländern und Japan erhöhte sich die Zahl der den Fernen Osten bereisenden Europäer, deren Berichte sich in Form von Romanen auch sehr gut verkauften. Einer der erfolgreichsten darunter war *Madame Chrysanthème* von Pierre Loti, 1887 erschienen. Dieser Roman, den auch Vincent van Gogh ganz besonders schätzte,¹⁷⁵ wurde als gleichnamige Oper durch den französischen

¹⁷³ Amagai, 2010. S. 228.

¹⁷⁴ Das vorliegende Kapitel behandelt die Situation im 19. Jahrhundert. Über die Jesuiten und deren jährlich erscheinende Missionsberichte gelangte detailliertes Wissen über Japan bereits im 16. Jahrhundert nach Europa und wurde hier von den gebildeten Schichten begierig aufgenommen. Im 17. Jahrhundert entstanden im Zuge der Aufklärung unter Verwendung dieser Missionsberichte Kompilationen, Japanbücher, so beispielsweise von Bernhardus Varenius, deren Autoren Japan jedoch nicht aus eigener Anschauung kennengelernt hatten. Michael Cooper, Frühe europäische Berichte aus Japan, in: Doris Croissant, Lothar Ledderose u. a. (Hg.), Japan und Europa: 1543 - 1929 (Kat. Ausst., Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993), Berlin 1993, S. 46 - 55, sowie Eberhard Friese, Philipp Franz von Siebold (1796 - 1866) und sein Japanwerk heute, in: Japanisches Kulturinstitut Köln (Hg.), Kulturvermittler zwischen Japan und Deutschland: biographische Skizzen aus vier Jahrhunderten, Frankfurt a. M. 1990, S. 36.

Neben den genannten Missionsberichten des 16. und den Japanbüchern des 17. Jahrhunderts sind vorrangig zwei deutsche Ärzte, Engelbert Kaempfer (1651 - 1716) und Philipp Franz von Siebold (1796 - 1866), zu nennen, die sich um Vermittlung von Wissen über Japan und Beschreibung des Landes besonders verdient gemacht haben. Während seines zweijährigen Aufenthalts in Japan 1690 - 1692 gelang es Kaempfer mithilfe eines aufgeschlossenen Dieners, trotz widrigster Umstände - es war den Ausländern unter Androhung strengster Strafen jeglicher kultureller Austausch abseits der sehr eingeschränkten offiziell genehmigten Kanäle und gleichzeitig damit auch das Sammeln und die Ausfuhr von Informationen über Japan verboten - sehr viele Informationen über Japan zu sammeln und eine umfassende Landeskunde, *Historia imperii Japonici*, zu schreiben. Es gelang ihm jedoch nicht, dieses Werk zu Lebzeiten zu publizieren, eine erste Veröffentlichung seiner in Latein abgefassten Landeskunde erfolgte 1727 in englischer Übersetzung, gefolgt von einer Übertragung ins Französische 1729. Erst 1777/1779 erschien die deutsche Ausgabe als *Geschichte und Beschreibung Japans*. Kaempfers Werk erfreute sich auch im 19. Jahrhundert eines anhaltenden Bekanntheitsgrades. Neben diesem gilt auch Philipp Franz von Siebolds zwischen 1832 - 1858 erschienenen *Nippon. Archiv zur Beschreibung von Japan und dessen Neben- und Schutzländern* im 19. Jahrhundert als zentrale Informationsquelle zu Japan. Beide Publikationen vermochten jedoch nicht an der in der breiten Bevölkerung verbreiteten stereotypen Vorstellung eines märchenhaften Japan zu rühren.

Vgl. Delank 1996, S. 29.

¹⁷⁵ Mabuchi, 1997, S. 159-163.

Komponisten André Messager vertont und 1893 in Paris uraufgeführt. 1904 erzielte das auch heute noch auf den Spielplänen der Opernhäuser weltweit sehr prominent gesetzte Musikdrama *Madame Butterfly* von Giacomo Puccini europaweit große Erfolge. In beiden Opern geht es um die Liebesgeschichte zwischen einem reisenden westlichen Mann und einer japanischen Geisha.

Neben Reiseromanen und Reiseberichten wurde aber auch nicht wenig Fachliteratur über japanische Kunst veröffentlicht, zunächst von Diplomaten, die Mitte des 19. Jahrhunderts in Japan stationiert waren und sich von der japanischen Kunst und Kultur beeindruckt zeigten, allerdings keine Fachleute für Kunst waren. Aber bald begannen europäische Kunstkenner und Sammler, insbesondere Franzosen und Engländer¹⁷⁶ über japanische Kunst zu schreiben. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschien Literatur, die den Einfluss der japanischen auf die europäische Kunst thematisierte.¹⁷⁷ Die theoretischen Werke Dressers zählen dazu sowie jene Chesneaus.

Von Chesneau wurde zum ersten Mal die japanische Kunst im Vergleich mit jener anderer Nationen betrachtet.¹⁷⁸ Er publizierte seine Studien über die japanische Kunst im Kontext der europäischen 1869 unter dem Titel *L'art japonais*. Sein wesentlicher Beitrag lag darin, dass er die japanische Kunst nach kunsthistorischen, nämlich stilanalytischen Gesichtspunkten verknüpft mit den Daten und Namen der Künstler erörterte.

Chesneau thematisierte die Empfindungsfähigkeit der Europäer und deren erneuertes Verständnis für Natur, das sie ursprünglich in sich gehabt hätten und das durch die Begegnung mit der japanischen Kunst wiedererweckt worden sei.¹⁷⁹ Er sah zu seiner Zeit bereits den Übergang von der oberflächlichen Nachahmung der exotischen Kunst aus dem Fernen Osten im Sinne von *Japonaiserie* zu einer tiefer gehenden Auffassung der ästhetischen Elemente der japanischen Kunst, *Japonisme*, voraus und forderte in diesem Zusammenhang die französischen Industriellen und Handwerker auf, die Kunst aus dem Fernen Osten nicht einfach nachzuahmen, sondern sie je nach Bedarf auf eigene Art und Weise umzusetzen, bestimmte japanische Ideen nicht zu imitieren, sondern zu assimilieren.¹⁸⁰ Mit seinen theoretischen Werken und Vorträgen wollte Chesneau das damals vom Historismus geprägte Kunstmilieu

¹⁷⁶ Zu diesen zählen vornehmlich Louis Gonse, Samuel Bing, die Brüder Goncourts, Philippe Burty, Félix Bracquemond, Ernest Chesneau, Rutherford Alcock und Christopher Dresser.

¹⁷⁷ Mabuchi, 1997, S. 16.

¹⁷⁸ Berger, 1980, S. 19.

¹⁷⁹ Vgl. Berger, 1980, S. 19.

¹⁸⁰ Berger, 1980, S. 20.

Vgl. Chesneau, 1878, S. 385-397.

aufbrechen, das sich seiner Meinung nach in der Entwicklungsgeschichte der Kunst auf einem Tiefstand befand.

Auch Dresser war der Meinung, dass der einheimischen Kunst und dem Kunsthandwerk trotz der Adaption von fremden Elementen, zu denen damals nicht nur japanische, sondern auch persische und indische zählten, ihre nationale Note nicht verloren gehen dürfe.¹⁸¹ Dresser, der die Japanbegeisterung in Frankreich äußerst argwöhnisch beobachtete, riet in seinen zahlreichen Vorträgen und Veröffentlichungen davon ab, sich an die japanische Kunst nur oberflächlich anzulehnen.¹⁸²

Christopher Dresser veröffentlichte um 1882 in London sein Werk *Japan Architecture, Art and Art Manufactures*, das auch ins Deutsche übersetzt wurde.¹⁸³

Anlässlich eines Vortrags 1874 vor der *Royal Society of Arts* in London zum Thema *Eastern Art and its Influence on European Manufactures and Taste* zeigte er als Anschauungsmaterial mehrere japanische Wasserkessel, die er 1873 auf der Weltausstellung in Wien erworben hatte, um sie in ihrer Einheit von Funktion und gezielt eingesetztem reduziertem Dekor sowie in ihrer hohen Fertigungsqualität als anzustrebendes Ideal mit zeitgenössischen englischen Produkten zu konfrontieren.¹⁸⁴

Was sich bei Dresser deutlich zeigt, gilt für die Rezeption japanischer Kunst in England generell: Während man sich in Frankreich in erster Linie für die Holzschnitte und das Kunsthandwerk Japans interessierte, richteten die Engländer ihre Aufmerksamkeit vornehmlich auf die japanische Architektur. Bereits vor Dresser schon befasste sich der Arzt und ab 1848

¹⁸¹ Delank, 1996, S. 63-64.

¹⁸² Ebenda.

¹⁸³ Schon bald nach Ende seiner Ausbildung an der Government School of Design in London begann Dresser, sich auch publikatorisch unter anderem mit botanischen Strukturen und ihrer Abstrahierung zu Ornamentik auseinanderzusetzen, im Zuge dessen er auch auf chinesische und japanische Muster aufmerksam wurde und sich noch vor der Weltausstellung in London 1862 ernsthaft mit vor allem japanischer Kunst beschäftigte. Auf Vermittlung Gottfried Sempers, einem seiner Lehrer, und nicht zuletzt auch durch Samuel Bings Zeitschrift *Japanischer Formenschatz* wurden seine Werke und seine theoretischen Ansätze im deutschen Sprachraum bekannt und rezipiert. 1860 erhielt er von der Universität Jena die Ehrendoktorwürde. 1863 hielt er einen weit- hin beachteten Vortrag über chinesische und japanische Ornamentik und arbeitete im selben Jahr an der Dekoration des indischen sowie des chinesischen und japanischen Traktes im South Kensington Museum. Im Auftrag des Museums reiste er als dessen Mitglied und offizieller Vertreter 1876 nach Philadelphia zur Weltausstellung und weiter nach Japan, wohin er für drei Monate als Berater zum Aufbau eines Museums, dem heutigen Tokyo National Museum berufen worden war. Im Zuge dieser Tätigkeit übermittelte er als Geschenk des South Kensington Museums dieser neu gegründeten Institution europäisches zeitgenössisches Kunsthandwerk (etwa 300 Gegenstände - einige davon auch aus Österreich, in erster Linie Glaswaren, Keramikvasen, Metallarbeiten, Textilien und einen Teppich) und wurde vom japanischen Kaiser persönlich empfangen. Im Gegenzug dazu lieferte er über seine während dieses Japanaufenthalts gegründete Import-Export-Firma japanisches Kunsthandwerk nach Europa und in die USA, dort z. B. an Tiffany.
Delank, 1996, S. 63.

¹⁸⁴ Ebenda.

als Diplomat in Japan und China tätige Rutherford Alcock intensiv mit Japan und veröffentlichte gelegentlich Forschungsergebnisse, wobei sein Augenmerk neben Kunsthandwerk und Malerei vor allem japanischer Architektur galt.¹⁸⁵

Zu erwähnen wäre auch Dressers Kollege Charles Holmes,¹⁸⁶ Gründer und erster Herausgeber der zwischen 1893 und 1964 erschienenen Kunstzeitschrift *The Studio*,¹⁸⁷ die neben der in Paris ab 1880 herausgegebenen *Revue des arts décoratifs* als eine der bedeutendsten für die Geschichte des industriellen Designs gilt und auch von den *Secessionisten* in Wien gelesen wurde. Holmes selbst schrieb mehrere Aufsätze über japanische Kunst bzw. Kunstgewerbe, wie zum Beispiel das Buch *The Uses of Bamboo in Japan*.

Auch in den USA wurde Literatur über japanische Kunst und vor allem Architektur publiziert. Das 1885 in Boston veröffentlichte Buch *Japanese Homes and their Surroundings* von Edward Sylvester Morse behandelt die japanische Alltagsästhetik in der Architektur, wobei der Autor die japanische Innenraumgestaltung mit der europäischen im Stil des Rokoko vergleicht.¹⁸⁸ Die erwähnten Personen und Schriften, vornehmlich jene aus England, sind nicht zuletzt insofern von Bedeutung, als deren ästhetische Theorie als Anglo-Japonisme um die Wende vom 19. auf das 20. Jahrhundert nach Wien importiert wurde.

Eine wichtige Vermittlerrolle für die Ausbreitung der japanischen Kunst und deren Anerkennung in den westlichen Ländern spielten auch Kunstzeitschriften, von welchen in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts europaweit zahlreiche neue gegründet wurden. So schrieb der Wiener Kunsthistoriker Franz Wickhoff 1898 in der 1896 gegründeten Kunstzeitschrift *Die Jugend* einen Beitrag über japanische Kunst, in dem er sich ausgesprochen positiv über diese äußerte:

*„Mit Staunen sahen die Künstler, die in London und Paris an der Spitze der modernen Bewegung standen, in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts, dass vieles, was sie anstrebten, die Japaner schon geleistet hatten, dass die Japaner, ein Volk von so feinem Kunstsinne wie nur immer die alten Griechen, der europäischen Kunstbewegung vorausgeeilt waren.“*¹⁸⁹

¹⁸⁵ Mabuchi, 1997, S. 15.

¹⁸⁶ Dresser gründete mit Charles Holmes in Japan eine Handelsfirma, die ab 1878 unter seinen Söhnen den Betrieb aufnahm.

Vgl. Delank, 1996, S. 63.

¹⁸⁷ Vgl. Stephan Kojas, Die Lehren Frankreichs, in: Stephan Kojas (Hg.), Gustav Klimt. Landschaften (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2002), Wien 2002, S. 38.

¹⁸⁸ Mabuchi, 1997, S. 16-17, sowie Emiko Hirano, Charles Rennie Mackintosh and Japonisme. Its Historical and Cultural Backgrounds, in: Toho liberal Arts Review (Hg.) No. 46, Tokyo 2014, S. 113.

¹⁸⁹ Franz Wickhoff, Kunst und Kunsthandwerk, in: Die Jugend, München 1898, zit. nach Berger, 1980, S. 8.

Die *Gazette des Beau-Arts* lieferte zahlreiche Beiträge prominenter Künstler, Kunstkritiker und Literaten, wie Ernest Chesneau, Jules Champfleury, Philippe Burty, Zacharie Astruc, Théodore Duret, Émile Zola oder Claude Monet. Diese waren selbst Sammler japanischer Kunst und schrieben über die Kunst aus dem Fernen Osten. Nicht zuletzt waren sie Förderer und Vorreiter des *Realismus* und später des *Impressionismus*.¹⁹⁰ Eine Zeitschrift, die ausschließlich auf japanische Kunst spezialisiert war, war die 1888 in Paris gegründete Kunstzeitschrift *Le Japon Artistique*¹⁹¹, die von Samuel Bing, dem Besitzer der Galerie *Art nouveau* in Paris, herausgegeben wurde. In dieser für den *Japonisme* bedeutenden Zeitschrift erschienen viele Aufsätze über japanische Kunst mit zahlreichen ganzseitigen, reich kolorierten Abbildungen japanischer Kunstobjekte.¹⁹² Sie stellte dem westlichen Publikum japanische Malerei, Holzschnitte, Architektur, Kunstgewerbe und auch darstellende Kunst, verschiedene Erscheinungsformen japanischen Theaters, vor, wobei Bing in allen Gattungen auf Details einging. In dieser Zeitschrift lieferten neben Bing auch zeitgenössische französische Schriftsteller und Kunstkritiker, darunter Charles Gillot, Théodore Duret, Philippe Burty, Louis Gonse, Ary Renan, Gustave Geffroy und Roger Marx ihre Beiträge über japanische Kunst.¹⁹³ Auch die theoretischen Werke Christopher Dressers wurden in die Zeitschrift aufgenommen und dadurch im deutschsprachigen Raum bekannt.¹⁹⁴ Wegen ihres Inhaltsreichtums mit zahlreichen farbigen Abbildern wurde *Le Japon artistique* über die Jahrhundertwende hinaus eine nicht unwesentliche Quelle für westliche Künstler.¹⁹⁵

Als führender Importeur ostasiatischer Produkte, die anlässlich der Staatsöffnung Japans und der Weltausstellungen auf dem europäischen Markt zunehmende Nachfrage erfuhren, hatte

¹⁹⁰ Der Hinweis von Mabuchi, dass diese Autoren den Realismus vertraten, ist interessant. Politisch waren sie republikanisch eingestellt, d.h. sie engagierten sich gegen die Politik Napoleons des Dritten. Vgl. Mabuchi, 1997, S. 23-28.

¹⁹¹ *Le Japon Artistique*, auch in deutscher und englischer Übersetzung herausgegeben, erschien bis 1891 monatlich und erreichte fünfunddreißig Ausgaben.

¹⁹² Vgl. Delank, 1996, S. 69, sowie Matsumura, 2002, S. 33.

¹⁹³ Gabriel P. Weisberg, Die Entstehung des Japonismus, in: Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker und Évelyne Possémé (Hg.), *L'art nouveau. La maison Bing* (Kat. Ausst., Van Gogh Museum, Amsterdam 2004), Stuttgart 2004, S. 63-67, sowie Katsumi Miyazaki, Japonisme toha nanika. France, 1890 nen ikou, soshoku no jidai (Dt.: Der Japonisme in Frankreich nach 1890. Ära der Dekorationskunst), in: Masayuki Okabe, Akiko Mabuchi, Atsushi Miura (Hg.), Japonisme Nyumon (Dt.: Einleitung in den Japonisme), Tokyo 2006, S. 53.

¹⁹⁴ Vgl. Delank, 1996, S. 63.

¹⁹⁵ Vgl. Delank, 1996, S. 69.

Bing die Absicht, mit der Publikation weitere Kundschaft zu erreichen.¹⁹⁶ Jedoch ist diese Zeitschrift keineswegs als eine Art Katalog zu sehen. Ihre Leistung bestand darin, einen Überblick über die japanische Kunstgeschichte zu vermitteln und die Zeichen- und Holzschnittkunst Hokusais, die sogenannte *Hokusai Manga* ¹⁹⁷, zu präsentieren, die von den zeitgenössischen Künstlern europaweit gesammelt wurden.¹⁹⁸ Diese *Hokusai Manga* wurden auch in Wien von den *Jugendstilkünstlern* rezipiert und in ihrer Zeitschrift *Ver sacrum* vorgestellt.¹⁹⁹

Symptomatisch für die Zeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts erschienen europaweit mehrere Musterbücher zu japanischem Design, welchen Muster für Schreibpapier, Dekorpapier, Färbeschablonen, Wandtapeten, aber auch Abhandlungen zeitgenössischer Intellektueller und Kunstkenner, darunter auch von Dresser und Bing, beilagen.²⁰⁰ Die k. k. Delegation, die unter der Leitung von Anton Freiherr von Petz 1868 - 1871 in den Fernen Osten gereist war, brachte u. a. ein vierbändiges Musterbuch für Schiebetürpapier nach Wien mit, das sich heute im Besitz des *Museums für angewandte Kunst* in Wien befindet.²⁰¹

¹⁹⁶ Miyazaki, 2006, S. 54, sowie Weisberg, 2004, S. 51-71 und auch Christine Shimizu, Die Bewertung und das Studium japanischer Kunst, in: Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker und Évelyne Possémé (Hg.), *L'art nouveau. La maison Bing* (Kat. Ausst., Van Gogh Museum, Amsterdam 2004), Stuttgart 2004, S. 33-49.

¹⁹⁷ *Hokusai Manga* ist die Bezeichnung für ein 1814 - 1878 erschienenes fünfzehnbändiges enzyklopädisches Skizzenbuch des japanischen Holzschnittmeisters Katsushita Hokusai, in welchem als Ukiyo-e-Holzschnitte ausgeführt alle möglichen Aspekte des japanischen Alltags dargestellt wurden.

„Mit ‚ukiyo‘ wird die fließende, die vergängliche Welt der heiteren, modischen Vergnügungen bezeichnet, ‚e‘ bedeutet Bild. Diese Darstellungen des städtischen Vergnügungslebens wie Theater, Ringkämpfe, Feste, Prostitution, des Alltagslebens aber auch der japanischen Landschaft [werden] preiswert gehandelt und [können] billig erworben werden.“

Budde, 1993, S. 425, Hervorhebung im Original.

¹⁹⁸ Vgl. Delank, 1996, S. 69, sowie Weisberg, 2004, S. 66 und auch Shimizu, 2004, S. 41.

¹⁹⁹ Diese von den Künstlern der *Secession* gegründete Wiener Kunstzeitschrift erschien von 1898 bis 1903 und thematisierte unter anderem auch japanische Kunst.

²⁰⁰ Matsumura, 2002, S. 39-75, S. 95-137.

²⁰¹ Matsumura, 2002, S. 49.

2.3. JAPANISCHES PAPIER I - INTERESSE FÜR DESSEN TECHNISCHE ASPEKTE

In Zusammenhang mit dem in einem späteren Kapitel abzuhandelnden Thema der japanischen Muster und Färberschablonen soll hier die Aufmerksamkeit zuerst auf japanisches Papier gelenkt werden. Die Beliebtheit des japanischen Papiers in den westlichen Ländern war für die Zeit der Industrialisierung und des damit einhergehenden technischen und kulturellen Austauschs zwischen dem Westen und Japan symptomatisch. Gleichzeitig schlägt es eine Brücke zum *Japonisme*.

Japanisches Papier wurde in den westlichen Ländern bereits im 17. Jahrhundert hochgeschätzt. In Paris waren aus japanischem Papier ausgeführte Briefumschläge oder Visitenkarten groß in Mode.²⁰² Zahlreiche Reiseberichte von Europäern, darunter Engländern, Franzosen und Deutschen, aber auch von Amerikanern²⁰³, die nach Japan gereist waren, erwähnen japanisches Papier.²⁰⁴ Man lobte die Qualität, Haltbarkeit, Biegsamkeit und dekorative Verwendbarkeit des japanischen Papiers.²⁰⁵ Am japanischen Papier interessierte die Europäer insbesondere dessen umfangreiche Anwendbarkeit als Material für Wohnungseinrichtungen.²⁰⁶ Chesneau und Alcock förderten Innovationen der Industrie in der Entwicklung von Wanddekoration, indem sie japanische Beispiele als Vorbild empfahlen.²⁰⁷

Es gibt diverse Sorten japanischen Papiers: Schreibpapier, Dekorpapier, Färberschablonen, Wandtapeten, Taschentücher, Schirmpapier, architektonisches Zubehör aus Papier. Im 19. Jahrhundert erfolgte im Westen für die einzelnen Papiersorten aus Japan keine Kategorisierung, die diversen Arten wurden unter dem Begriff *japanisches Papier* subsummiert,²⁰⁸ man wandte den Begriff also sehr umfassend an. Japanisches Papier wurde in allen Sortimenten im 17. und 18. Jahrhundert in Bibliotheken bzw. Museen, aber auch privat europaweit gesammelt.²⁰⁹ Auch in der Sammlung des Museums für Kunst und Industrie in Wien befand sich viel japanisches Papier, darunter Färberschablonen, japanisch *katagami* oder *ise-katagami*, die für die

²⁰² Matsumura, 2002, S. 46.

²⁰³ Als einer der frühesten Berichte gilt erwähnenswertermaßen jener von Engelbert Kaempfer (siehe auch Kap. 2.2), der in seiner *Historia imperii Japonici* Qualität und Herstellung des japanischen Papiers beschrieb. Zu den bedeutenden Autoren, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts über japanisches Papier schrieben, zählen Rutherford Alcock, John Gould Veitch, John Leighton, Smith Parkes, François Maurel, Aimé Humbert, Ernest Chesneau.

Vgl. Matsumura, 2002, S. 41-51, S. 84.

²⁰⁴ Vgl. Matsumura, 2002, S. 41-51.

²⁰⁵ Matsumura, 2002, S. 42.

²⁰⁶ Ebenda.

²⁰⁷ Matsumura, 2002, S. 33, S. 43.

²⁰⁸ Vgl. Matsumura, 2002, S. 51.

²⁰⁹ Vgl. Matsumura, 2002, S. 41-75.

westlichen Künstler eine herausragende Rolle einnahmen, insbesondere für die *Wiener Jugendstilkünstler*. Färberschablonen werden in dieser Arbeit unter Kapitel 3.1.2.2. noch einmal genauer in Augenschein genommen.

2.4. IDEALISIERUNG DER FREMDEN KUNST

Der Diskurs über die japanische Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schließt in besonderem Maße auch Lob und Idealisierung mit ein. In der damaligen kulturellen Umgebung, in der die Franzosen sich allmählich von der am Neoklassizismus ausgerichteten Malerei abkehrten, beriefen sich vor allem die *Impressionisten* und deren Förderer auf japanische Künstler, um ihre (auch politisch konnotierten) Manifeste und Ideale für die moderne Kunst durchzusetzen. Ary Renan schreibt in der bereits erwähnten Kunstzeitschrift *„Le Japon artistique“* 1890 die folgenden Sätze:

«[...] Nous voulons examiner ici comment les artistes japonais ont interprété la création animale. Mais, il faut l'avouer, notre premier mouvement est un mouvement d'étonnement à rencontrer chez eux une pareille prédilection pour »la bête« qui occupe dans notre art d'Occident une si petite place. Nos races ont toujours eu, en quelque sorte, le visage tourné vers en haut. Elles ne voient que le sublime; elles n'aperçoivent que depuis bien peu de temps le monde extérieur et les être inférieurs qui peuplent cependant de la terre au même titre que nous.»²¹⁰

Tatsächlich tauchten vermehrt insbesondere im Kunstgewerbe für die westliche Kunst bis zu dieser Zeit ungewöhnliche Naturmotive wie Insekten, Fische, Frösche und Pflanzendetails als Hauptmotive auf, wie sie in der japanischen Malerei häufig abgebildet werden. Die wohl bekanntesten Beispiele sind in den Werken von Émile Gallé anzutreffen. So finden die auf Vasen Gallés abgebildeten Karpfen (Abb. 3), es sind von diesem Künstler einige weitere Werke

²¹⁰ „[...] Wir untersuchen hier, wie die japanischen Künstler die tierische Natur interpretiert haben. Wir Europäer haben schon immer unser Gesicht nach oben gerichtet. Aber zugegebenermaßen ist das, was uns [in Zusammenhang mit der japanischen Kunst – Anm. d. Verf.] als erstes bewegt, eine Bewegung des Staunens, bei ihnen eine solche Vorliebe für „das Animalische“ zu festzustellen, welches einen so geringen Platz in unserer westlichen Kunst einnimmt. Die Europäer sehen nur das Erhabene; sie nehmen erst seit kurzer Zeit die Außenwelt und die niederen Wesen wahr, die genauso berechtigt sind, die Erde zu bewohnen, wie wir.“ (Übersetzung der Verfasserin)

Ary Renan, *Les animaux dans l'art japonais*, in: Siegfried Bing (Hg.) *Le Japon artistique*; documents d'art et d'industrie v. 4, Paris 1890, S. 110.

mit demselben Motiv erhalten, vergleichbare Pendants in den *Hokusai Manga* (Abb. 4). In all diesen Werken Gallés fehlt allerdings der in Hokusais Beispiel auf dem Karpfen thronende weibliche Bodhisattva *Kannon*, die Göttin der Barmherzigkeit des ostasiatischen Mahayana-Buddhismus. Auch das Museum für angewandte Kunst in Wien zeigt in seinem Bestand mehrere von der japanischen Ästhetik beeinflusste Keramikgegenstände. (Abb. 5).²¹¹ Tiere werden von den westlichen Künstlern als Motiv vor allem seit der Renaissance häufig thematisiert, aber in der Gattungshierarchie innerhalb der Malerei, wo die Historienbilder den höchste Rang besetzen, gelten sie lange Zeit lediglich als Beiwerk, z. B. als Attribut bestimmter Heiliger, als Element in Stilleben oder werden in anatomischen Studien abgebildet und finden auch als Zeichnung ihren Niederschlag, treten jedoch nie als Hauptakteure in großformatigen Bildern in Erscheinung, schon gar nicht Fische oder Insekten. Die Beobachtung, dass die Japaner keine Gattungshierarchie kennen, wurde im Diskurs über japanische Kunst häufig betont, jedoch ist fraglich, inwieweit Renan und seinen zeitgenössischen *Japonisants* im Umkreis der französischen Realisten die Symbolik der einzelnen Tierdarstellungen in der japanischen Kunst vertraut war, ihnen ging es um die Abschaffung von Gattungshierarchie und Kanon in der Kunst, wie sie seit Mitte des 17. Jahrhunderts durch *L'Académie des Beaux Arts*, ab 1816 *L'École des Beaux Arts de Paris*, unter dem Napoleon des Dritten gepflegt wurden. Die rebellischen Kunstkritiker in Paris, darunter die Realisten, waren politisch republikanisch eingestellt.²¹² Ohne genaue Kenntnisse über japanische Kunst projizierten sie ihr Manifest auf die idealisierte fremde Kultur, ihre Interpretation der japanischen Kunst erfolgte beliebig und selektiv.

Das Projizieren politisch-künstlerischer Manifeste auf die japanische Kunst lässt sich genauso wie ihre Idealisierung auch bei den Rezipienten in Wien feststellen. In seinem 1900 in *Ver sacrum* veröffentlichten Beitrag *Der Geist der japanischen Kunst* spricht Ernst Schur von *Nervenkunst* als Bezeichnung für japanische Kunst. Der Begriff *Nerven* fand in der zeitgenössischen Literatur, aber auch in der wissenschaftlichen, medizinischen Welt Verbreitung, und wurde von Ernst Mach geprägt.²¹³ Schur setzte japanische Kunst als Schöpfung der Nerven jener europäischen als Schöpfung des Gehirns gegenüber und argumentiert seine Bezeichnung mit dem Satz:

²¹¹ Siehe Kat. Ausst. *Verborgene Impressionen. Hidden impressions* / Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien 1990, S. 376-377, sowie Markus Neuwirth, *Die Ergreifung der Natur: Japonistische Tier- und Pflanzenstudien*, in: Peter Pantzer / Johannes Wieninger (Hg.), *Verborgene Impressionen. Hidden impressions* (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), Wien 1990, S. 65-76.

²¹² Vgl. Mabuchi, 1997, S. 23-28.

²¹³ Vgl. Wieninger, 1990, II., S. 49-50, sowie 2013, I., S. 58.

[...] darum vermisst man dort [in der japanischen Kunst – Anm. d. Verf.] das ‘Grosse’ [sic!], weil ja das Gefühl nur reagiert, nicht schafft, oder richtiger gesagt nichts Alleiniges, Gültiges hinstellt, [...].²¹⁴

Was Schur in seinem *Ver sacrum*-Beitrag zu seiner Auffassung japanischer Kunst durchblicken lässt, lässt jedoch eher auf eine idealisierte Vorstellung denn auf ein reflektiertes Verständnis realer japanischer Kunst schließen. Wie auch die Franzosen bedienten sich die Wiener Künstler und ihre Unterstützer japanischer Kunst, um ihr künstlerisches Konzept vom „Gesamtkunstwerk“, die Abschaffung der Grenzen zwischen der bildenden- und angewandten Kunst, zu demonstrieren. Ihre euphorische Argumentationsweise reflektierte gewissermaßen die Gegenposition zu jener, die japanische Kunst lediglich für eine kleine modische Erscheinung hielt. Im ausgehenden 19. Jahrhundert erlebte die japanische Kunst im Westen eine einerseits enthusiastische Wertschätzung, wurde aber andererseits auch geringgeschätzt: Naivität und fehlende Monumentalität wurden ihr sogar seitens der ihr gegenüber aufgeschlossenen Experten vorgeworfen.²¹⁵ Den beiden Standpunkten gemein ist der Blickwinkel, der japanische Kunst anhand selektierter, ihrem kulturellen Kontext enthobener Objekte definierte. So interessierte man sich mit wenigen Ausnahmen wie Guimet z. B. nicht für die für ein Verständnis japanischer Kunst essenziellen Religionen wie Buddhismus und Shintoismus und deren Inhalte.

2.5. VON DER JAPONAISERIE ZUM JAPONISME

2.5.1. DEFINITION DER JAPONAISERIE UND DES JAPONISME

Bereits am Beginn der Arbeit wurde der Unterschied zwischen diesen zwei Begriffen angesprochen. Zur Präzisierung soll hier noch einmal auf die von Genevieve Lacambre beschriebenen Kriterien für die Rezeptionsgeschichte der japanischen Kunst in Frankreich

²¹⁴ Ernst Schur, *Der Geist der japanischen Kunst*, in: *Ver sacrum*, 1. Jg. Wien 1898.

²¹⁵ Vgl. Rutherford Alcock, *The Capital of the Tycoon. A narrative of a three years' residence in Japan*. London 1863.

zurückgegriffen werden. Sie unterteilt diese in die vier in den Überlegungen zur verwendeten Terminologie bereits ausgeführten Stadien:²¹⁶

- Die Einführung japanischer Motive in das Repertoire des Eklektizismus;
- Die bevorzugte Nachahmung der japanischen, exotischen und naturalistischen Motive, wobei letztere am schnellsten assimiliert werden;
- Die Nachahmung raffinierter japanischer Techniken;
- Analyse der Prinzipien und Methoden, die in der japanischen Kunst und ihrer Anwendung entdeckt werden können.

Wie ebenfalls bereits angedeutet differenziert der deutsche Begriff *Japonismus* die Stadien der japanischen Kunst nicht. Er umfasst die jeweiligen Etappen der Rezeption der japanischen Kunst, von der vom Exotismus geprägten *Japonaiserie* bis hin zum *Japonisme*, nämlich der Einführung kompositorischer, ästhetischer Komponenten aus der japanischen Kunst in die westliche und deren Aufgehen darin. Beruhend auf den von Lacambre vorgeschlagenen Aspekten gelten die ersten zwei Stadien als Rezeptionsphase der *Japonaiserie*, darauf folgen die letzten zwei Stadien des *Japonisme*, wobei *Japonaiserie* zuerst eintrat und gelegentlich synonym zur *Chinoiserie* im 17. Jahrhundert verstanden wurde. Tatsächlich erfolgte im frühen Stadium der Rezeption keine Unterscheidung der japanischen Ästhetik von der chinesischen.²¹⁷ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde im Zuge der Weltausstellungen allmählich *Chinoiserie* durch *Japonaiserie* ersetzt,²¹⁸ im späteren Stadium des *Japonisme* unterschied man dann das Japanische deutlich vom Chinesischen.

Die terminologische Differenzierung wurde in den 1980er Jahren von französischen und japanischen Kunsthistorikern im Rahmen ihrer gemeinsamen Erforschung der Rezeptionsgeschichte japanischer Kunst in westlichen Ländern eingeführt.²¹⁹ Die von Lacambre beschriebenen vier Etappen der Rezeptionsgeschichte der japanischen Kunst und die Differenzierung der jeweiligen Stadien gelten ferner für die Beispiele der Rezeption in anderen westlichen Ländern und dienen den weiteren Forschungen dazu, die japonisierten Werke in zwei Tendenzen, entweder *Japonaiserie* oder *Japonisme*, zu unterteilen und den Übergang dazwischen zu erklären.

²¹⁶ Lacambre, 1980, S. 43.

²¹⁷ Vgl. Berger, 1980, S. 19, ebenso Takashina, 1991, S. 186-187, sowie Teramoto, 2017, S. 86, S. 89.

²¹⁸ Teramoto, 2017, S. 86-87.

²¹⁹ The Society for the Study of Japonisme (Hg.) Japonisme in Art. An international Symposium, Tokyo 1980.

2.5.2. JAPONAISERIE - „DIE JAPANERIN“ VON HANS MAKART UND „LA JAPONAISE“ VON CLAUDE MONET

Die Rezeption japanischer Kunst nach den ersten großen Weltausstellungen wird generell als *Japonaiserie* bezeichnet,²²⁰ wobei die Vorliebe für japanische Dekorationskunst, welche im Westen seit dem 16. Jahrhundert zu beobachten ist, im Vordergrund steht. Diese Rezeptionsphase gilt ferner als Vorstufe zum *Japonisme*.

Die Beliebtheit des Japanischen lässt sich in europäischen Großstädten zunächst besonders in der Modebranche beobachten. Zu dieser Zeit war nicht allein das Japanische, sondern der Orientalismus insgesamt in der Kunstproduktion wegweisend.²²¹ Oberflächliche Nachahmungen abgebildeter Beiwerke, wie Gewänder, Teppiche, Frauen, Schmuck, die häufig nicht der Realität in den Herkunftsländern entsprachen, waren charakteristisch für die Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Als Paradebeispiele gelten *Die Japanerin* von Hans Makart (Abb. 6) oder *La Japonaise* von Claude Monet (Abb. 7). Die Begeisterung für Japan spiegelt sich in diesen zeitgenössischen Gemälden deutlich wieder.

Die Japanerin von Hans Makart wurde ursprünglich als *Japanesin* tituliert und erntete großen Erfolg.²²² Zur Zeit der *Japonaiserie* war es unter den Frauen in Mode gekommen, sich als Japanerin zu verkleiden und sich portraituren zu lassen.²²³ Dafür gibt es europaweit eine große Zahl an Beispielen. Makart wandte dieses Sujet bei einem Portrait der Baronin Stummer von Tarnob an.²²⁴ Seine Zeitgenossen und Malerkollegen, wie Eduard Charlemont, Julius Viktor Berger, Clemens Pausinger oder Arthur Strasser, arbeiteten ebenfalls mit Motiven von als Japanerinnen im Kimono dargestellten westlichen Frauen.²²⁵

²²⁰ Siehe Kap. 2.1.

²²¹ Vgl. Pokorny-Nagel, 2000, S.74, sowie Sandra Gianfreda, Zur Ausstellung, in: Museum Folkwang (Hg.) Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan (Kat. Ausst., Museum Folkwang, Essen 2015) Essen 2015, S. 14.

²²² Pantzer, 1990, S. 18.

²²³ Lacambre, 1980, S. 43-55, ebenso Mabuchi, 1997, S. 62-86, sowie Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions / Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien 1990, S. 162-166 und auch Kat. Ausst. Faszination Japan / Kunstforum Wien 2018-2019, S. 2-9.

²²⁴ Pantzer, 1990, S. 18.

²²⁵ Ebenda.

La Japonaise von Monet, als ein Pariser Beispiel, entstand beinahe zeitgleich mit *Die Japanerin* von Makart. Diese zwei Japanerinnen sind sichtbare Beispiele für die frühe Rezeptionsphase der *Japonaiserie* und kennzeichnen in Reinkultur das, was unter *Japonaiserie* verstanden wird. Neben Monet wurden damals in Paris von mehreren Malern, darunter Édouart Manet und James MacNeill Whistler, ähnliche Sujets gemalt.

Wenn wir uns diese Bilder ansehen, können wir feststellen, dass hier noch nicht tiefergehende Elemente japanischer Gestaltungsprinzipien auf die europäische Malerei einwirkten. Der Einfluss beschränkte sich auf die Übernahme einzelner Details, einzelner Versatzstücke. Das Motivische steht im Vordergrund.²²⁶

Bei dem Gemälde *La Japonaise* von Monet handelt es sich um ein Gegenstück zu dem früher, um 1866, gemalten Portrait *die Dame im grünen Kleid*.²²⁷ Beide Bilder stellen Camille Monet, die spätere Frau des Malers dar. Obwohl *la Japonaise* beim Publikum beliebt war und sehr teuer verkauft wurde, hielt der Maler selbst es für geschmacklos.²²⁸ Dass Monet diesem Portrait seiner als Japanerin verkleideten Frau kaum Bedeutung beimaß, lag an der darin anklingenden Tendenz zu modischem Exotismus, einem typischen Merkmal für *Japonaiserie*.²²⁹

In Laufe der Zeit erschienen, zuerst in Frankreich, mehrere Beispiele, die sich in Komposition, Format und Farbauswahl deutlich an die japanische Ästhetik anlehnten, und von der japanischen Holzschnittkunst oder der kunstgewerblichen Bildflächengestaltung beeinflusst waren, wobei für Exotismus kein Raum blieb.

Der Übergang von *Japonaiserie* zu *Japonisme* lässt sich anhand von Monets Malerei leicht beobachten. Darüber existieren zahlreiche Forschungsarbeiten.²³⁰

Der Einfluss japanischer Kunst auf Monet ist zudem in seinen überlieferten Kommentaren gut belegt.²³¹

2.5.3. DER PARISER JAPONISME - EIN BEISPIEL VON CLAUDE MONET

²²⁶ Vgl. ebenda sowie Mabuchi, 1997, S. 62-86.

²²⁷ Mabuchi, S. 72.

²²⁸ Vgl. René Gimpel, *Journal d'un collectionneur, marchand de tableaux*. Paris 1963, S. 68, zit. nach Mabuchi, 1997, S.62.

²²⁹ Vgl. Mabuchi, S. 62-63.

²³⁰ So zum Beispiel Mark Roskill, *Van Gogh, Gauguin and the Impressionist Circle*, London 1969, ebenso Bernard Dorival, *Japon et Occident. Deux siècles d'échanges artistiques*, Paris 1977, sowie Berger, 1980, S. 78-93, S. 304-306.

²³¹ Marx, Roger, *Les Nymphéas de M. Claude Monet*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Paris 1909, S. 520-531, ebenso Takashina, 1991, S. 77, sowie Mabuchi, 1997, S. 62.

Es ist bekannt, dass Monet viele japanische Holzschnitte besaß, welche man sich an den Wänden in seinem Haus in Giverny, einer nicht weit von Paris liegenden kleinen Gemeinde, ansehen kann. Der Maler reflektierte in seiner Malerei die Perspektive und Komposition der japanischen Kunst. Beispiele, die den Einfluss japanischer Kunst auf Monet mehr als nur vermuten lassen, sind die Zyklen der Seerosenbilder (Abb. 8). Sie sind aufschlussreich für sein Verständnis des *Japonisme* und darüber hinaus des *Japonisme* in Paris.

Monet beschäftigte sich ab den 1890er Jahren bis zu seinem Tod 1926 mit Seerosenbildern. Es handelt sich bei ihnen um die Wiedergabe der Lichteffekte zu den verschiedenen Tages- und Jahreszeiten, wechselnd je nach Wetter, Umgebung und Wasserbeschaffenheit. Um die Lichtwirkung auf der Leinwand wiederzugeben, entwickelte Monet seine eigene Pinselführung. Der Zyklus der Seerosenbilder im *Musée de l'Orangerie*, mit dem sich der Maler von 1920 bis 1926 befasste, kündigte die Malerei der folgenden Generationen an.

Worin nun liegt in diesem Seerosenzyklus und darüber hinaus das Japanische bei Monet? Seine Worte sind bezeichnend für sein Verständnis der japanischen Kunst. Er erklärte der *Gazette des Beaux-Arts* 1909 folgendes:

*"S'il vous faut de vive force, et pour les besoins de la cause, trouver à m'affilier, rapprochez-moi des vieux Japonais: la rareté de leur goût m'a de tout temps diverti et j'approuve les suggestions de leur esthétique qui évoque la présence par l'ombre, l'ensemble par le fragment."*²³²

Der Satz „[...] qui évoque la présence par l'ombre, l'ensemble par le fragment“ („[...] die Präsenz durch den Schatten und das Ganze durch das Fragment hervorruft“) bedeutet, Objekte außerhalb der abgebildeten Räumlichkeit auf der Bildebene zu reflektieren. Die ersten Worte „la présence par l'ombre“ meinen eine Komposition, in der das nur indirekt Gezeigte oder gar Abwesende die eigentliche zentrale Rolle spielt, wie zum Beispiel im Zyklus der Seerosenbilder im *Musée de l'Orangerie* in Paris, mit dem sich der Maler von 1920 bis 1926 befasste. In diesem Zyklus spiegelt die abgebildete Wasserfläche den Himmel, die Bäume, ferner die Jahres- und

²³² Claude Monet, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Paris 1909, S. 528.

„Wenn Sie den Ursprung meiner Kunst erfahren möchten, bringen Sie mich näher an die alten Japaner: die Rarität ihres Geschmacks hat mich immer unterhalten und ich stimme den Vorschlägen ihrer Ästhetik zu, die die Präsenz durch den Schatten, und das Ganze durch das Fragment hervorruft.“
(Übersetzt von der Verfasserin)

Tageszeit und das Wetter wider. Eine vergleichbare Komposition ist auch in mehreren älteren Beispielen der europäischen Malerei zu finden, wie zum Beispiel in Jan van Eycks *Arnolfini-Hochzeit* oder in *Las Meninas* von Diego Velázquez.²³³ In diesen Beispielen spielt der Spiegel eine Schlüsselrolle, der in beiden Bildern den Standpunkt des Betrachters reflektiert und fixiert. Bei Monet wird die Wasserfläche zum Spiegel, der die gesamte Bildfläche einnimmt.²³⁴ Die Worte „*l'ensemble par le fragment*“ suggerieren in dieser Komposition aber noch eine weitere Sicht: Auch in der flächenhaften Gegenüberstellung des Vorder- und Hintergrundes und in der radikalen Beschneidung der Trauerweiden durch den Bildrand, wobei die oberen und unteren Details der Bäume abgeschnitten und nur überhängende Äste sichtbar sind, in *Le Matin aux Saules* in demselben Zyklus Monets (Abb. 8) findet sich das Japanische. Hauptmotive am Bildrand abzuschneiden ist ein gängiges Merkmal japanischer Malerei, ferner ist häufig der Fall, dass zentrale Protagonisten einer Darstellung, zentrale Motive, nur zum Teil gezeigt oder sogar gänzlich verborgen werden (Abb. 9 u. 10). Mit den Trauerweiden Monets vergleichbare Kompositionen treten auch bei Gauguin oder van Gogh (Abb. 11 u. 12) in Erscheinung. *Vision après le sermon* von Paul Gauguin zum Beispiel zeigt einen durch einen nur im Ausschnitt sichtbaren Baumstamm in der Mitte geteilten Bildaufbau, das Hauptmotiv des Kampfes zwischen Jakob und dem Engel wird in den Hintergrund verbannt. Neben der Negierung der Zentralperspektive weist das Bild Gauguins weitere Kompositionsprinzipien japanischer Malerei auf, wie zum Beispiel einen ausgeprägten Farbkontrast, schematisierte Menschendarstellung und Betonung der Umrisse in dunkler Kontur.²³⁵

Das Verständnis Monets für japanische Kunst, insbesondere sein Hinweis darauf in den Worten „*l'ensemble par le fragment*“, ist reich an Anregungen. Ähnliches schrieb 1900 in Wien Hermann Bahr in der Zeitschrift der *Secession*:

²³³ Vgl. Takashina, 1991, S. 78f.

²³⁴ Ebenda.

²³⁵ Vgl. Evelyn Benesch, Die Nabis und die Ästhetik der fließenden Welt, in: Evelyn Benesch (Hg.), Faszination Japan. Monet, Van Gogh, Klimt (Kat. Ausst. Kunstforum Wien 2018 - 2019), Wien 2018, S. 127.

„(Japaner) lösen eine Stimmung in alle Elemente auf, scheiden alles aus, was sich nur irgend entbehren lässt und deuten nur das wesentliche [sic!] an, dieses aber mit solcher Kraft, dass es uns einmal gesagt: „Die Japaner malen einen Blütenzweig und es ist der ganze Frühling. Bei uns malen sie den ganzen Frühling, und es ist kaum ein Blütenzweig. Weise Ökonomie ist alles!“²³⁶

Der japanische Holzschnitt dürfte unter den diversen Gattungen der japanischen Kunst am meisten Einfluss auf Monet ausgeübt haben.²³⁷ Allein Monets 33 Gemälde umfassende Bilderserie der Kathedrale von Rouen, in welcher er ein und dasselbe Motiv im Freien unter diversen, aus Jahres- und Tageszeit, Wetter, eventuell Blickwinkel resultierenden Bedingungen mehrfach aufgenommen auf Leinwand wiedergibt, lässt sich vermutlich auf Inspiration durch japanische Holzschnitte, vornehmlich den Paradebeispielen darunter, dem Zyklus *Die sechsenddreißig Ansichten des Berges Fuji* von Hokusai, zurückführen.

Jedoch liegt ein deutlicher kompositorischer Unterschied zwischen japanischen Holzschnitten und den japonisierten Gemälden Monets. Es fehlt etwas in seiner Malerei, das dem japanischen Holzschnitt oft innewohnt, nämlich die Darstellung von Menschen. Diese Menschenlosigkeit und auf die Natur gerichtete Aufmerksamkeit sind Merkmale eines bestimmten Stils in der Japanischen Malerei, dem *Kachō ga*²³⁸, wörtlich übersetzt *Blume-Vogel-Bild*, dessen Sujets sich aber über Blumen und Vögel hinaus auf die gesamte Pflanzen- und Tierwelt, häufig auf Bäume und auch Fische erstrecken. Dieser Stil hat seinen Ursprung in der religiösen Malerei der chinesischen Tang Dynastie von 617 bis 907 und ist als Allegorie zu verstehen. Seit dem 14. Jahrhundert entstehen in Japan unzählige Werke dieses Stils, in dem die Natur in ihrer Fülle, von der Detailaufnahme bis zum Landschaftsbild, belebt aber menschenleer, mit Jahreszeiten assoziiert gezeigt wird. Menschenlosigkeit ermöglicht es, in der dargestellten Natur kontemplative Stille zu evozieren.

Bei der Gestaltung japanischer Malerei werden häufig, trotz der Absenz von Menschen, bestimmte Personen oder auch besondere Szenen aus berühmten Romanen angedeutet.²³⁹ „*l'ensemble par le fragment*“ findet seine Wirkung gerade in diesen Anspielungen, wobei nur ein Teil des gemeinten Objektes abgebildet, lediglich im Ausschnitt gezeigt wird oder sich gar, gänzlich außerhalb der Bildfläche, nur vermuten lässt. Die Auslassungen und Andeutungen

²³⁶ Hermann Bahr, Japanische Ausstellung. Secession Jänner 1900, II, 216-224, in: Peter Pantzer / Johannes Wieninger (Hg.), Verborgene Impressionen. Hidden impressions (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990) Wien 1990, S. 405.

²³⁷ Mabuchi, 1997, S. 111-130.

²³⁸ Japanisch „ga“ steht als Suffix für einen bestimmten malerischen Stil und bedeutet auf deutsch „Malerei“.

²³⁹ Vgl. Mabuchi, S. 134, S. 139.

gelten als wesentliche kompositorische Elemente in der japanischen Malerei. Ein weiterer wesentlicher Unterschied in japanischer Bildkomposition zur europäischen liegt auch in der fehlenden Berücksichtigung eines Bilderrahmens. In der traditionellen japanischen Malerei ist es üblich, dass eine abgebildete Szene die Ränder der Bildfläche sprengt, der Bildraum also über die Bildfläche hinaus erweitert wird. (Abb. 13) Hier bewegt sich der Blick des Betrachters fließend während in der traditionellen europäischen Malerei eine dargestellte Geschichte innerhalb des Bilderrahmens eingefasst wird zu einer zentralperspektivisch betrachteten in sich vollendeten Weltanschauung in durchkalkulierter Ordnung. Die formatsprengende Abbildung eines bewegten Naturelements, den Wasserspiegel, und der weit über den Rahmen hinausgreifende Baum auf der großen Leinwand Monets führen insofern eine neue Perspektive in die europäische Malerei ein.

Wer mit japanischer Malerei, zum Beispiel jener der *Kanō*-Schule²⁴⁰, vertraut ist, assoziiert den Zyklus der acht Seerosenbilder von Monet mit den Schiebetüren in der japanischen Palastarchitektur, auf welcher ausschließlich Natur bzw. Landschaften dargestellt sind (Abb.13). Mabuchi macht aufmerksam auf den Hinweis des französischen Kunsthistorikers Bernard Dorival, der schreibt, dass Monet die japanischen Schiebetüren auf der Pariser Weltausstellung oder die von der Londoner Weltausstellung ins *Musée Guimet* übertragene Replik der Schiebetüren im Tempel *Nishihonganji* in Kyōto gesehen haben dürfte.²⁴¹

Wenn Monet durch die japanische Malerei in Form der Schiebetüren beeinflusst worden sein sollte, so jedenfalls in Hinsicht auf die Komposition, die Perspektive und Atmosphäre der Malerei, nicht jedoch auf deren Funktionalität. Die Wurzeln von Monets Malerei sind trotz aller evidenten und vom Künstler selbst bestätigten japanischen Einflüsse fraglos in der europäischen Tradition der Malerei, hier im Pariser Salon²⁴² und in der Schule von Barbizon²⁴³ zu finden und nicht in der japanischen Schiebetür als einem mit Funktion ausgestatten Produkt des Kunstgewerbes.

²⁴⁰ Die *Kanō*-Schule gilt als eine konventionelle Schule der altjapanischen Hofmalerei, die von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bestand und nach der Malerfamilie Kanō benannt ist. Die Familie adoptierte mehrere Schüler und erweiterte und festigte damit ihren künstlerischen Einflussbereich. Ihre Auftraggeber waren die aufeinanderfolgenden Shōgun. Ihr Stil wird heute noch von Vertretern der Gattung der altjapanischen Malerei bewahrt.

²⁴¹ Bernard Dorival, *Japon et Occident. Deux siècles d'échanges artistiques*, Paris 1977, zit. nach Mabuchi, 1997, S.136.

²⁴² Der Pariser Salon war eine 1667 von Ludwig dem XIV. mit dem Ziel, den offiziellen höfischen Kunstgeschmack zu propagieren, ins Leben gerufene regelmäßige Kunstausstellung und bildete im 19. Jahrhundert Mittelpunkt und Bühne des französischen Kunstbetriebes. Ab 1865 nahm Monet verschiedentlich an dieser Ausstellung teil.

²⁴³ Die Vertreter der Schule von Barbizon (z. B. Corot, Daubigny, Millet) lehnten die damals verbreiteten akademischen idealisierenden Landschaftskompositionen zugunsten von Darstellungen im Sinne eines sozialen Realismus ab.

2.5.4. DIE PROBLEMATIK DER KRITERIEN FÜR JAPONISME - UNTERSCHIEDUNG VERSCHIEDENER JAPONISMEN

Die Problematik liegt für die Forschung in der japonisierten Kunst im späteren Stadium, nämlich dem *Japonisme*. Wie bereits als Fragestellung beschrieben und am Beispiel Monet betrachtet und angedeutet, gilt *Japonisme* als die höchstentwickelte Endphase der Rezeption japanischer Kunst, als diese bereits in der europäischen Kunst integriert und mehr oder weniger bewusst von Künstlern eingesetzt wurde, sodass ein japanisches Element sich vom Betrachter nicht mehr sofort als solches wahrnehmen lässt.²⁴⁴ Das Wesentliche an *Japonaiserie*, der früheren Phase der Rezeption japanischer Kunst in Europa, ist, dass exotische Sujets oder dekoratives Beiwerk explizit als solche abgebildet sind. Dem gegenüber sind in den Werken des *Japonisme* derlei sichtbaren japanischen Versatzstücke nicht mehr vorhanden. Stattdessen sind Elemente erkennbar, die für die europäische Kunst bis dahin ungewöhnlich, aber in Hinsicht auf Komposition, Blickwinkel, Bildformat, Motiv sowie Technik für die japanische Kunst typisch waren. Claudia Delank bezieht sich auf den deutschen Terminus *Japonismus*, aber ihre Definition ist dieselbe wie die für *Japonisme*. Delank detailliert den Begriff in drei Hinsichten:²⁴⁵

- „Wissenschaftliche Beschäftigung mit den Erzeugnissen der japanischen Kunst“
- „Nachahmung japanischer Kunstweise durch europäische Künstler“
- „Ein bestimmtes ästhetisches Glaubensbekenntnis, das aus der Betrachtung japanischer Werke gezogen wird.“

Wie von Delank in drei Aspekten erläutert, setzten sich die westlichen Künstler mit japanischer Kunst unmittelbar auseinander. Jedoch ist der *Japonisme* ein Phänomen mit unterschiedlichen Ausprägungen. Dies betrifft vor allem den *Wiener Japonisme*.

²⁴⁴ Takashina, 1991, S. 182-211.

²⁴⁵ Delank, 1996, S. 5.

2.5.5. REZEPTION DER DIVERSEN JAPONISMEN IN WIEN

Es gibt wesentliche Unterschiede zwischen dem *Japonisme* in Paris und in Wien. Einer davon liegt darin, dass es in Österreich keinen Maler wie Monet gab, der zuerst Gemälde, wie *La Japonaise*, mit leicht erkennbarem, japanischem Exotismus, und später die Zyklen der Seerosen im Sinne der *verborgenen Impressionen* des *Japonisme* malte. In Wien arbeitete kein Künstler beide Stadien von *Japonaiserie* und *Japonisme* nacheinander ab, während Pariser Künstler, wie Manet, Monet oder van Gogh beide Stadien durchliefen. Letztere hatten zunächst mit Anleihen an der japanischen Motivik im exotistischen Sinn begonnen, diese oberflächliche Erscheinungsform zugunsten einer Vertiefung hin zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der japanischen Sichtweise auf Bildgestaltung, Farb- und Motivauswahl im Laufe der Zeit aber wieder abgestoßen. Weder bei Makart noch bei anderen zeitgenössischen Malern des *Künstlerhauses* wie Franz Hohenberger, dem Begründer des ostasiatischen Museums in Köln, der mit fünfzehn Jahren an der Wiener Akademie aufgenommen wurde und dann von 1891 bis 1893 an der École des Beaux Arts in Paris studierte, führte ihre Bevorzugung der exotischen, kuriosen Motive zu einer Reform der konventionellen Sichtweise und Bildgestaltung. Der fließende Übergang von *Japonaiserie* zu *Japonisme* bei den französischen Malern, die beide Stadien individuell durchlebten, erfolgte bei den Wiener Künstlern nicht in vergleichbarer Form.

Das Stadium des *Japonisme* in Wien wurde von der jungen Generation der *Jugendstilkünstler* eingeläutet und angeführt. Interessant am Beispiel der *Wiener Jugendstilkünstler* ist, dass hier der *Japonisme* und die vom Exotismus stark geprägte *Japonaiserie*, anders als bei den französischen Künstlern, nicht klar voneinander abgegrenzt werden können. So tauchen in den Werken Klimts dekorative Elemente auf, die sich mehr oder weniger konkret an japanische Muster halten.²⁴⁶ Allerdings werden seine Nachahmungen japanischer Vorlagen von einem nicht eingeweihten europäischen Betrachter keineswegs als fremdartig, geschweige denn als explizit japanisch wahrgenommen, sind also keineswegs im Sinne eines Exotismus orientierte Entlehnungen.²⁴⁷

Als weiterer Unterschied zwischen den Pariser Künstlern und den *Wiener Jugendstilkünstlern* ist zu erkennen, dass bei den Franzosen im Allgemeinen Malerei und Kunstgewerbe nicht wie bei den *Wiener Jugendstilkünstlern* ineinandergriffen. Die Künstler der Gruppe *Nabis*

²⁴⁶ Vgl. Mabuchi, 1990, S. 109-114, ebenfalls Mabuchi, 1997, S. 194-212, sowie Johannes Wieninger, Die Bedeutung der japanischen Färberschablone für Wien um 1900, in: Christoph Thun-Hohenstein (Hg.), MAK/ZINE #2/2012, Wien 2013, S. 57.

²⁴⁷ Vgl. Ebenda.

beschäftigten sich zwar mit japanischem Kunstgewerbe, so gestaltete etwa Pierre Bonnard, der von Berger als sehr japanisierter *Nabi* bezeichnet wird,²⁴⁸ viele seiner Kompositionen im Sinne einer erweiterten Leinwand für seine Malerei auf mehrteiligen Wandschirmen, Bühnendekorationen, Marionetten und Büchern, die überwiegende Mehrheit der *Japonisants* hingegen, unter ihnen Manet, Monet Gauguin und van Gogh, bewegten sich jedoch nie abseits der traditionellen Malgründe. Demgegenüber beschränkten sich Klimt, Moser oder Hoffmann nicht auf ihr Hauptmetier Malerei oder Architektur, sondern vertieften sich nach dem Konzept eines Gesamtkunstwerks auch in kunstgewerbliche Produktion, als deren Paradebeispiel das *Palais Stoclet* in Brüssel gilt.

Diese Neigung zu kunstgewerblichem Schaffen bildender Künstler in Wien wurde vom damaligen gesellschaftlichen Umfeld gefördert und das Gedeihen eines entsprechenden künstlerischen Milieus und die steigende Nachfrage nach kunstgewerblichen Arbeiten wurden durch die Gründung eines Museums mit der dazu gehörigen Kunstgewerbeschule weiter befeuert. Wie im zweiten Kapitel ausgeführt, wurde eine Vielzahl dieser modernen Institutionen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts europaweit, zuerst in den Städten der großen Weltausstellungen, errichtet. Ihre wesentliche Aufgabe war die Förderung der heimischen Industrie und die geschmackliche, ästhetische Bildung der modernen Bevölkerung. Für diese Aufgabe spielte in Wien das neue *k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie* mit dessen Kunstgewerbeschule eine maßgebliche Rolle.

Die Bedeutung dieser Einrichtung für die Kunstgeschichte in Wien ist im Vergleich zum entsprechenden Institut in Paris größer. Während das Institut in Wien, das unter seinem vierten Direktor Arthur von Scala ab 1897 eine Neuorientierung in Richtung des Vorbilds der britischen *Arts and Crafts-Bewegung* erlebte²⁴⁹, eine prägende Wirkung auf die folgende Generation des *Jugendstils* ausübte, unter den wohl berühmtesten und einflussreichsten Persönlichkeiten der Wiener Ausprägung dieser künstlerischen Strömung studierten hier Klimt von 1876 bis 1883 und Kolo Moser von 1893 bis 1895, der wie ebenso Josef Hoffmann auf Betreiben Arthur von Scalas ab 1899 hier auch selbst unterrichtete (Otto Wagner konnte in der

²⁴⁸ Berger, 1980, S. 214.

²⁴⁹ Arthur von Scala wirkte von 1897 - bis zu seinem Tod 1909 als Direktor des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* sowie dessen Kunstgewerbeschule und reformierte diese Institution gegen den vehementen Widerstand alteingesessener Kräfte, aber mit Unterstützung einflussreicher staatlicher Stellen, indem er mit dem Historismus brach und sie nach britischem Vorbild der *Arts and Crafts Movement* neu ausrichtete. Diese Bewegung, Mitte des 19. Jhs. in Großbritannien entstanden, betrieb vor dem Hintergrund einer zunehmenden industriellen Massenproduktion eine entschiedene Rückbesinnung auf gediegene handwerkliche Qualitäten und übte in ihrer Ablehnung eines historistischen Eklektizismus und ausufernden ornamentalen Wildwuchses, aber demgegenüber einer Vorliebe für zurückhaltendes, geometrisierendes Design maßgeblichen Einfluss auf den Jugendstil, den Deutschen Werkbund und das Bauhaus aus.

Zeit als Kuratoriumsmitglied der Schule gewonnen werden), stand die Leistung der Pariser Kunstgewerbeschule nie im Vordergrund, sondern stets hinter den großen Künstlernamen zurück.

Es ist ein Merkmal des *Wiener Japonisme*, dass er vor allem im Bereich des Kunstgewerbes seinen Niederschlag fand.²⁵⁰ Nicht unbedeutend für diese Erscheinung ist auch, dass die oben genannten prominenten Künstlerpersönlichkeiten an der Wiener Kunstgewerbeschule studiert hatten, in der nicht zuletzt seit dem Ende der Wiener Weltausstellung viele japanische Muster für kunstgewerbliche Erzeugnisse als Studienobjekte zur Verfügung standen.²⁵¹

Die Nachwirkungen der großen Weltausstellungen in Großbritannien und Frankreich waren in den einzelnen Kunstwerken der zeitgenössischen Künstler der genannten Austragungsländer deutlich spürbar, deren künstlerische Innovationen übten ihrerseits auf die Künstler in anderen europäischen Ländern, wie jene des *Wiener Jugendstils*, ihren unverkennbaren Einfluss aus. Der *Wiener Japonisme* wurde somit nicht nur von den aus Japan unmittelbar eingeführten Kunstwerken, sondern auch von den diversen *Japonismen* anderer Länder beeinflusst. Für den *Wiener Japonisme* ist charakteristisch, dass dieser als Mischung an Einwirkungen aus ausländischen *Japonismen*, insbesondere aus Frankreich und Großbritannien, betrachtet werden kann.

Entscheidend für die Tendenz zu kunstgewerblichem Schaffen in Wien war die Rezeption durch Künstlerkreise und künstlerische Bewegungen wie die *Arts and Crafts Movement* und die Untergruppe der *Glasgow School*, *The Four*. Bei letzterer arbeitete Charles Rennie Mackintosh mit Herbert McNair sowie Margaret und Frances MacDonald. *The Four* war in Glasgow in Schottland ansässig, der damals drittgrößten Stadt in Großbritannien und dem Ort, wo sich der *Anglo-Japonisme* ausprägte und der seinerseits zu einer wichtigen Quelle aus dem Ausland für die entsprechende Entwicklung in Wien wurde.²⁵² Die Rezeption des *Anglo-Japonisme* lässt sich deutlich bei den Künstlern der Wiener Werkstätte, darunter ganz besonders bei Kolo Moser und vor allem Josef Hoffmann feststellen, dessen Beispiele im Kapitel 3.2.1.2. behandelt werden.

²⁵⁰ Vgl. Mabuchi, 1997, S. 190-225.

²⁵¹ Ebenda.

²⁵² Delank, 1996, S. 116, sowie Gabriele Fahr-Becker, Wiener Werkstätte 1903-1932, Köln 1994, S. 13-15.

2.5.6. DER PARISER JAPONISME IN WIEN

Der *Japonisme* wurde zum Teil aus Paris nach Wien eingeführt. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde er im deutschsprachigen Raum als *Japonismus* wahrgenommen.²⁵³ Curt Glaser schreibt in *Die Kunst Ostasiens im Umkreis ihres Denkens und Gestaltens* von 1913: „Ein jeder sieht mit den Augen seiner Zeit. [...] Als man in Frankreich die japanische Kunst entdeckte, war es selbstverständlich, dass man im Sinne der Theorie des Impressionismus sie zu begreifen meinte.“²⁵⁴

Den *Wiener Secessionisten* war der Einfluss der japanischen Kunst auf die Franzosen bereits bewusst,²⁵⁵ bevor Curt Glaser die Aufmerksamkeit darauf richtete. Sie studierten wie auch ihre Zeitgenossen in Frankreich die japanische Kunst, insbesondere die Holzschnittkunst von Hokusai oder Hiroshige, deren Kolorismus und Komposition.²⁵⁶ Gleichzeitig setzten sie sich mit der zeitgenössischen Malerei der Franzosen auseinander, die eben auch ihrerseits die japanische Holzschnittkunst intensiv rezipierte. Das zeigt die von den Wiener Secessionisten 1903 organisierte Impressionismus-Ausstellung, auf der auch japanische Holzschnitte präsentiert wurden.²⁵⁷ Diese Ausstellung in der *Secession* wurde mit *Die Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik 1903* betitelt. Ausgestellt wurden die Werke der großen Meister des *Impressionismus* sowie des *Spätimpressionismus*, aber auch die Werke der Malergruppe *Nabis*.²⁵⁸ Es ist somit beachtenswert, dass die *Secessionisten* sich bereits zu ihrer Zeit des integrierten *Japonisme* bei den Franzosen bewusst waren, der von nicht geschulten Augen keineswegs als japanisch beeinflusst wahrgenommen wurde.

Ein prominentes Beispiel eines solchen auf dieser Ausstellung gezeigten *Japonisme*-Exponates stellt van Goghs *Die Ebene von Auvers* (Abb. 14) dar, das er nur wenige Wochen vor seinem Tod in Auvers-sur-Oise 1890 geschaffen hatte und das von den *Secessionisten* anlässlich ihrer Ausstellung 1903 erworben wurde. Die *Secessionisten* schenkten dieses Bild nach der Ausstellung dem Staat, um ihn zur Gründung der Modernen Galerie, der heutigen Österreichischen Galerie Belvedere zu motivieren.²⁵⁹ Die Landschaft in Auvers wird in

²⁵³ Delank, 1996, S. 14.

²⁵⁴ Curt Glaser, *Die Kunst Ostasiens im Umkreis ihres Denkens und Gestaltens*. Leipzig 1913, S. 7, zit. nach Delank, 1996, S. 14.

²⁵⁵ Vgl. Wieninger, Wieninger, 1990, I, S. 40-41, sowie Kojá, 2002, S. 38-40.

²⁵⁶ Vgl. Wieninger, 1990, I, S. 50-51.

²⁵⁷ Johannes Wieninger, Gedanken zum „Japonismus“, in: Hans-Günther Schwarz (Hg.), *Schiffbrüche und Idylle. Mensch, Natur und die vergängliche, fließende Welt (ukiyo-e) in Ost und West*, München 2014, S. 261.

²⁵⁸ Kojá, 2002, S. 39.

²⁵⁹ Kojá, 2002, S. 40.

konturierte Farbfelder aufgelöst dargestellt, wobei eine horizontale Schichtung Tiefe suggeriert. Die kontrastierend eingesetzten Farben und betonten Konturen strukturieren den Bildaufbau und verleihen dem Bild dekorative Züge. Die Missachtung der klassischen Perspektive, der Einsatz leerer Flächen und betonter Konturen, die Vereinfachung bzw. die Stilisierung der Formen und damit einhergehende Abstraktion sind die hier erkennbaren wesentlichen aus dem japanischen Holzschnitt bekannten Kompositionsmittel.²⁶⁰

Diese von den französischen Künstlern vermittelte Tektonik japanischer Holzschnitte wird von Gustav Klimt aufgenommen und auf seine Art und Weise in seiner Porträt- aber auch in seiner Landschaftsmalerei wie zum Beispiel der *Allee im Park von Schloss Kammer* (Abb. 15) umgesetzt. Vor allem in seiner Landschaftsmalerei sind neben Impulsen aus der Münchner Künstlergemeinschaft des *Naturlyrismus* die Einflüsse der Impressionisten und der Nabis sowie damit einhergehend auch des französischen *Japonisme* erkennbar.

Die in oben besprochenem van Gogh-Bild erwähnte Abstraktion als zunehmende Tendenz in der europäischen Malerei ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert insgesamt wird in einem gerne als eine der frühesten Definitionen für die moderne Malerei im 20. Jahrhundert zitierten wegweisenden Satz von Maurice Denis, einem Mitglied der *Nabis* und selbst *Japonisant*, ausgedrückt:

*„Se rappeler qu’un tableau, avant d’être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.“*²⁶¹

Zu dieser Wende im ausgehenden 19. Jahrhundert in der Malerei leistete der Japonisme unzweifelhaft seinen Beitrag. Die als japanisch charakterisierten Bildelemente lassen sich zwar vereinzelt auch in europäischer Kunst früherer Jahrhunderte finden, aber ihr konsequenter Einsatz ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist symptomatisch und steht sicherlich im Zusammenhang mit der damals europaweit zirkulierenden japanischen Kunst. Der Kunstkritiker Théodore Duret schreibt 1878 den folgenden Satz:

²⁶⁰ Vgl. Sandra Gianfreda, *Japanisch inspiriert, Kunst in Frankreich nach 1860*, in: Evelyn Benesch (Hg.), *Faszination Japan. Monet, Van Gogh, Klimt* (Kat. Ausst. Kunstforum Wien 2018 - 2019), Wien 2018, S. 83 - 84.

²⁶¹ Maurice Denis in: *Art et Critique*, Paris 1890, zit. nach Mabuchi, 1996, S. 41, sowie Kojá 2002, S. 39. „Sich erinnern, dass ein Bild, bevor es ein Streitroß, eine nackte Frau oder eine beliebige Anekdote wird, seinem Wesen nach eine ebene, in einer bestimmten Anordnung mit Farben bedeckte Fläche ist.“ (Übersetzung in: Kojá, 2002, S. 39.)

„[...] il a fallu l'arrivée parmi nous des albums japonais pour que quelqu'un osât s'asseoir sur le bord d'une rivière, pour juxtaposer sur une toile, un toit que fût hardiment rouge, une route jaune et de l'eau bleue. Avant le Japon c'était impossible, [...]“²⁶²

Wie sein Künstlerkamerad Renan bediente sich auch Duret als engagierter Republikaner gemeinsam mit seinen Malerkollegen wie Édouard Manet bzw. den *Impressionisten* insgesamt sowie auch dem Schriftsteller Émile Zola japanischer Kunst, um in der Pariser Gesellschaft, in der jahrhundertlang, seit dem Regime Ludwig des Vierzehnten, der Pariser Salon als Mittelpunkt des französischen Kunstbetriebs galt, einen Diskurs über die neue Kunst zu evozieren.

3. ZWEI STILTENDENZEN IM WIENER JAPONISME

Der *Wiener Japonisme* ist in zwei stilistische Tendenzen zu unterteilen: Die eine bevorzugt eine schwungvolle, organische Linienführung und Farbenfroheit. Inspiriert vom japanischen Holzschnitt weist diese Stiltendenz malerische Züge auf, wie auch beim *Pariser Japonisme* beispielhaft der Fall. Sie lässt sich bei Klimt gut beobachten.

Die zweite Stiltendenz ist bestimmt von ausgeprägtem Helldunkelkontrast und einer Stilisierung der Naturwiedergabe. Die daraus resultierende Gesamterscheinung ist höchst abstrakt.²⁶³ Diese Tendenz, für die der *Japonisme* aus Glasgow, der so genannte *Anglo-Japonisme*, seine beeinflussende Rolle spielte,²⁶⁴ ist in der Graphik der Kunstzeitschrift *Ver sacrum*²⁶⁵ und in den Werken von Moser und Hoffmann zu beobachten.

²⁶² Théodore Duret, *Les peintres impressionnistes*, Paris 1878. S. 13.

„[...] einer von uns benötigte die Unterstützung japanischer Drucke, bevor er es wagte, sich an das Ufer eines Flusses zu setzen, um ein leuchtend rotes Dach, einen weißen Zaun, eine grüne Pappel, einen gelben Weg und blaues Wasser nebeneinander auf der Leinwand darzustellen. Vor den Japanern war dies unmöglich.“

(Übersetzung in: Gianfreda, 2018, S. 84.

²⁶³ Vgl. Johannes Wieninger, *Die andere Nervenkunst. Japanische Kunst und Wien um 1900*, in: Peter Pantzer / Johannes Wieninger (Hg.), *Verborgene Impressionen. Hidden impressions* (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), Wien 1990, S. 54, sowie Wieninger, 2013, I., S. 54-65.

²⁶⁴ Delank, 1996, S. 116, sowie Fahr-Becker, 1994, S. 13-15.

²⁶⁵ Ebenda.

3.1. DIE ERSTE STILTENDENZ DES WIENER JAPONISME BEI GUSTAV KLIMT

Es gibt bereits viele Forschungen über den *Japonisme* bei Gustav Klimt. Es ist allerdings kompliziert, seine Rezeption der japanischen Kunst im Vergleich zu den Pariser Künstlern konkret sichtbar zu machen. Die Problematik am *Japonisme* Klimts ist, dass seine mögliche Nutzung japanischer Vorlagen nicht eindeutig nachweisbar ist. Wie bereits zitiert, formulierte Takashina die Frage, ob es sich im Falle Klimts wirklich um bewussten *Japonisme* oder lediglich um einen ästhetischen Zufall handelt.²⁶⁶ Ein völliges Ausschließen eines möglichen Zugriffs Klimts auf japanische Quellen ist jedenfalls nicht zu rechtfertigen, zumal der Bericht eines zeitgenössischen Zeugen klar in die andere Richtung zeigt: Der Japaner Kijiro Ohta berichtet über einen Besuch im Atelier Klimts im Jänner 1913 und sein Gespräch mit dem Künstler. Ohta schreibt, dass er im Nebenzimmer des Ateliers in einem Schrank mit Glastüren viele alte japanische und chinesische Gewänder gesehen habe.²⁶⁷ Zudem ist die Tafelmalerei Klimts aus Sicht der Kenner japanischer Kunst aus bestimmten Gründen, die diese Arbeit im Folgenden zu begründen versucht, äußerst interessant. Der Hinweis Mabuchis, dass der *Japonisme* bei Klimt wie auch bei den anderen *Wiener Jugendstilkünstlern* kunstgewerbliche Züge aufweise,²⁶⁸ eröffnet einen Zugang zum Japanischen bei Klimt. Diese Hypothese Mabuchis wird auch von Wieninger gestützt,²⁶⁹ der anhand mehrerer Bilder Klimts dessen *Japonisme* und möglichen Zugang zu japanischen Vorlagen untersuchte.²⁷⁰

Auch wenn nicht zweifelsfrei nachweisbar, ist Klimts Bezug auf japanische Vorbilder durchaus denkbar. Dies lässt sich, wie bereits erwähnt, dadurch erklären, dass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine große Menge japanischen Papiers, darunter Färberschablonen, Wandtapeten, Dekorpapier, Schreibpapier, aber auch Musterbücher und Wappenverzeichnisse in Bibliotheken, Textilmanufakturen, aber auch privat in bürgerlichen Häusern europaweit gesammelt wurden.²⁷¹ In Wien wurden japanische Muster im *k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* aufbewahrt²⁷² und auch viele Künstler besaßen solche in ihren Sammlungen.²⁷³ Japanisch anmutende Muster erschienen nicht nur in den Werken Klimts,

²⁶⁶ Vgl. Takashina, 1991, S. 182-211.

²⁶⁷ Kijiro Ohta, Ein Besuch bei Klimt in Wien. in: Verein Gedenkstätte Gustav Klimt (Hg.) Zu Besuch bei Klimt. Das Atelier in Unter-St. Veit in 2005, zit. nach Wieninger, 2013, II., S. 98.

²⁶⁸ Mabuchi, 1997, S. 189-225.

²⁶⁹ Wieninger, 2013, II., S. 97-118.

²⁷⁰ Ebenda.

²⁷¹ Siehe auch Kap. 2.3., sowie Matsumura, 2002, S. 41-75.

²⁷² Wieninger, 2013, I., S. 56-57.

²⁷³ Vgl. Koshi, 1990, S. 94-108, sowie Wieninger, 2013, II., S. 114.

sondern auch in den Werken seiner Kollegen der *Secession* und der *Wiener Werkstätte*.²⁷⁴ Nicht zuletzt offenbarte sich auch in der Kunstzeitschrift *Ver sacrum* die Vorliebe für japanische Muster.²⁷⁵

Wie diese Arbeit bereits thematisierte, gilt Exotismus, wie er für den seit der Zeit des Rokoko europaweit vorherrschenden Geschmack symptomatisch war, als bedeutender Faktor in Zusammenhang mit *Japonaiserie*. Es gab nicht nur den japanischen, sondern sehr viele verschiedene orientalische Stile, die von europäischen Künstlern beliebig interpretiert und in ihren Werken reflektiert wurden. Die bereits gestellte Frage, ob man für Klimts Zitate der japanischen Muster mehr von *Japonaiserie* oder eher von *Japonisme* sprechen könne, ist in der Tendenz aber mit zweiterem zu beantworten, denn die japanischen Muster waren, integriert in der Formenwelt Klimts, für die europäischen Betrachter nicht als japanisch erkennbar. In dieser Hinsicht ist *Japonisme* bei Klimt schwierig festzustellen, weil die einzelnen dekorativen Elemente in seinen Gemälden nicht eine konkrete Herkunft, sondern verschiedene Quellen vermuten lassen.

Im folgenden Paragraphen werden die den *Japonisme* am ehesten betreffenden Werke Klimts untersucht, wobei der jeweilige Aspekt bei Klimt mit der entsprechenden Gattung des japanischen Kunstgewerbes verglichen wird.

3.1.1. JAPONISME BEI KLIMT - MÖGLICHE EINFLÜSSE DURCH JAPANISCHE LACKARBEIT „MAKI-E“, DURCH GLASUREN DER JAPANISCHEN KERAMIK „TENMOKU“ UND DURCH DEN BLATTGOLDEINSATZ DER „RIMPA-SCHULE“

Mabuchi nennt drei Objekte des japanischen Kunstgewerbes, die sich mit der Malerei Klimts in Hinsicht auf die dekorative Gestaltung assoziieren lassen: die japanische Lacktechnik *Maki-e*, die japanische Keramikart *Tenmoku* und die Goldparavents bzw. Goldschiebetüren der *Rimpa-Schule*.²⁷⁶

²⁷⁴ Wieninger, 2013, I., S. 54-65.

²⁷⁵ Wieninger, 1990, II., S. 49, sowie Wieninger, 2013, I., S. 58-59.

²⁷⁶ Mabuchi, 1997, S. 210-225.

3.1.1.1. „MAKI-E“

Mabuchi und Wieninger vergleichen die Beschaffenheit von Gemälden Klimts mit jener von *Maki-e*.²⁷⁷ Für *Maki-e* kommt in der japanischen traditionellen Lackmalerei eine spezielle Technik zur Anwendung, wobei in den frisch verarbeiteten Lackgrund mit farblich variierenden Metallpulvern ein Dekor eingestreut wird. Die eingestreuten Partikel aus Gold, Silber, Kupfer bilden auf der Oberfläche Nuancen aus und lassen dadurch Räumlichkeit entstehen. Häufig ist nicht nur die Außenseite eines Gefäßes in *Maki-e* ausgeführt, sondern auch das Innere damit reich verziert. Diese bestreuten bzw. „gesprenkelten“ Bilder²⁷⁸ sind häufig auf Gefäßen oder Tabletts ausgeführt und genossen bereits im 17. Jahrhundert an europäischen Höfen hohes Ansehen. Auch in den Lacksammlungen von Maria Theresia und ihrer Tochter Marie Antoinette sind *Maki-e* zu finden.²⁷⁹

Interessanterweise erzielte Klimt in seiner Tafelmalerei mit dem Pinsel eine ähnliche wie von *Maki-e* evozierte Qualität und Wirkung. Eines der stark an den *Maki-e*-Effekt erinnernden Bilder ist das quadratische Bild *Goldener Ritter* (Abb. 16).²⁸⁰ Der auf einem schwarzen Ross sitzende *Goldene Ritter* ist auf einem mit einer Bühne zu assoziierenden schmalen Streifen platziert und vermittelt Schwerelosigkeit. Die Gestalt wird dann von der ebenfalls leicht schemenhaft erscheinenden nicht konkretisierbaren Umgebung, die Wieninger als einen „goldgrünen Sprühnebel“²⁸¹ bezeichnet, hinterfangen, die diesem Gemälde eine räumliche Atmosphäre verleiht. Diese goldgrün schimmernde Umgebung, die stark an japanisches *Maki-e* erinnert, lässt allerdings nur teilweise Tiefe spüren: So setzt sich das Pferd räumlich deutlich gegenüber dem Hintergrund ab, im Zusammenspiel mit dem Ritter aber erscheint dieser dreidimensionale Eindruck stark abgeschwächt und schwindet gegen den unteren Rand des Bildes hin gänzlich, wo sich über einen Streifen stilisierter Wiese und einer schmalen „Bühne“ der Hintergrund schrittweise an den Vordergrund anschmiegt.

Raumtiefe und Hintergrundgestaltung sind wichtige Aspekte in der Malerei Klimts, wobei erstere in seinen Bildern im Laufe seines Schaffens jedoch zunehmend verschwindet. Diese Tendenz wird von der Forschung in Zusammenhang mit seiner Auseinandersetzung mit der

²⁷⁷ *Maki-e* wurde unter Kap. 1.5.1. in Zusammenhang mit dem *Namban-Stil*, der diese Lacktechnik mit der Einlegearbeit *Raden* kombiniert, bereits einmal erwähnt.

²⁷⁸ Wieninger, 2013, II., S. 108.

²⁷⁹ Vgl. Kap. 1.6.1.

²⁸⁰ Vgl. Wieninger, 2013, II., S. 107.

²⁸¹ Ebenda.

französischen Malerei der *Impressionisten*, der *Spätimpressionisten*, sowie der *Nabis* und somit mit der Entwicklung der modernen Malerei gesehen.²⁸²

Die flächige Qualität der Malerei Klimts, wie im genannten Beispiel *Goldener Ritter*, führt man darüber hinaus allgemein auf Impulse aus der frühchristlichen Kunst zurück. Dass er 1905 in Italien die mittelalterlichen Kirchen *San Vitale* und *Sant' Apollinare Nuovo* in Ravenna sowie *San Marco* in Venedig besucht und dort die Mosaiken studiert habe, gilt als die am meisten gestützte Hypothese zu seinen Bezugsquellen für die Kompositionen während der *goldenen Periode*²⁸³ im Allgemeinen.²⁸⁴ Für seinen 1903 entstandenen *Goldenen Ritter* jedoch ist festzuhalten, dass, wie Wieninger betont, der Maler damit erst zwei Jahre nach der Entstehung dieses Werkes in Ravenna und Venedig war.²⁸⁵

Im Werk Klimts das Zusammenwirken von Einflüssen aus frühchristlicher Kunst einerseits aber auch japanischen Kunsthandwerks andererseits anzunehmen, legt der Vergleich des *Goldenen Ritters* mit einem japanischen Lackgefäß (Abb. 17) aus der Sammlung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, dem heutigen *Museum für angewandte Kunst Wien*, nahe.²⁸⁶ Dem japanischen Beispiel fehlt zwar der Ritter, der „goldgrüne Sprühnebel“²⁸⁷ und das Ross des japanischen Vergleichsobjektes jedoch lassen unverkennbar eine Ähnlichkeit zwischen den beiden Beispielen erkennen, auch wenn die jeweiligen Details unterschiedlich sind. Es ist damit also durchaus anzunehmen, dass Klimt die japanische Lackkunst in der Sammlung des Museums gekannt und jenes *Maki-e*-Gefäß mit dem Ross gesehen hat.²⁸⁸

Ein weiteres Indiz dafür, Klimts Inspirationsquelle auch in der japanischen Kunst zu finden, ist, dass sich Ähnliches wie der mit Atmosphäre gefüllte Raum um den *Goldenen Ritter* herum bei den Franzosen nirgendwo nachweisen lässt, also in den westlichen Gemälden einzigartig ist. Erst verglichen mit der japanischen Kunst lässt sich eine mögliche Inspirationsquelle vermuten.

Analog zu *Maki-e* finden sich auch in japanischen Lackmustern, wie sie das *k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie* anlässlich der Wiener Weltausstellung angekauft hatte, unzweifelhafte Hinweise zu einem Einfluss japanischer Ästhetik auf Klimts

²⁸² Koja, 2002, S. 38-40.

²⁸³ Die goldene Periode als ein Schaffensstadium Klimts beginnt mit der Auftragserteilung für das *Stoclet-Fries* 1905 bis zu dessen Vollendung 1911 oder 1912.

²⁸⁴ Florman, S. 10–326, ebenso M.E. Warlick, S. 115–134, sowie Mabuchi, 1997, S. 194-195 und auch Wieninger, 2013, II., S. 109.

²⁸⁵ Wieninger, 2013, II., S. 111.

²⁸⁶ Wieninger, 2013, II., S. 108-109.

²⁸⁷ Ebenda.

²⁸⁸ Ebenda.

Werk.²⁸⁹ Diese Muster zeigen in unterschiedlichen Farben skalenhaft die Übergänge von Farbnuancen. Obwohl diese Muster in erster Linie als solche gestaltet sind, kommt es vor, dass die Gesamterscheinung wie ein abstraktes Bild wirkt. (Abb. 18 u. 19) Man findet in den Werkvorlagen zum *Stoclet-Fries* ein Beispiel für eine Abbildung, die stark an diese japanischen Lackmuster erinnert. (Abb. 20)

3.1.1.2. „TENMOKU“

Mabuchi vermutet neben Klimts Kenntnis von Lackmustern und *Maki-e* auch die von ostasiatischer Keramik, konkret von Teeschalen im *Tenmoku*-Stil,²⁹⁰ dessen Ursprung im China des 12.-13. Jahrhunderts, der Zeit der *Song-Dynastie*, zu suchen ist und von damals in China studierenden japanischen Mönchen nach Japan ausgeführt und in Japan weiterentwickelt wurde. Dafür vergleicht sie die wie gestreuten Metallnebel anmutete Textur in Gemälden Klimts, wie zum Beispiel auf den Haaren und Körpern der *Nixen* in seinem gleichnamigen Gemälde, auch als *Silberfische* (Abb. 21) titulierte, oder im oberen Drittel des Hintergrundes der *Drei Lebensalter der Frau* (Abb. 22) mit diesem Teeschalenstil, der, mit Eisenglasur begossen, einen dunklen Schimmer aufweist. (Abb. 23 u. 23a) Dass Klimt *Tenmoku* kannte, ist nicht erwiesen. So sind uns z. B. aus dem Bestand des Museums für Kunst und Industrie zu Klimts Zeit keine *Tenmoku*-Schalen überliefert. Alle Stücke, die das *Museum für angewandte Kunst Wien* heute beherbergt, gelangten erst ab 1928 in die Sammlung des Museums. Natürlich sind viele weitere mögliche Inspirationsquellen Klimts, wie z. B. Bücher, möglich, aber es ist in Österreich auch kein weiteres Beispiel eines Einflusses dieses Teeschalenstils bekannt und von daher scheint mir die Textur der *Nixen* nicht zwingend auf *Tenmoku* zurückzuführen. Interessant ist es aber allemal, dass Klimt seiner Malerei eine Qualität verleiht, welche sich mit japanischer Lackarbeit und Keramik assoziieren lässt, auch wenn seine Quelle anderswo liegen sollte.

²⁸⁹ Mabuchi, 1997, S. 212.

²⁹⁰ Mabuchi, 1997, S. 212-213.

3.1.1.3. BLATTGOLD

Japanisch anmutende Elemente tauchen bei Klimt besonders in Werken auf, die während der *goldenen Periode* des Malers entstanden. Beispiele dafür sind *Der Kuss* (Abb. 24), wo schimmernder Goldhintergrund sich an das Liebespaar und die darunter abfallende Blumenwiese schmiegt, und das Portrait von *Adele Bloch-Bauer I* (Abb. 25). Auch in diesen beiden Gemälden eliminiert Klimt die Raumtiefe weitgehend. Er verleiht diesen Werken eine Oberfläche ähnlich der Blattvergoldung, wie sie für die Grundierung in der altjapanischen Malerei verwendet wurde. Zwar werden auch für die Goldgründe Klimts die Impulse dazu im Allgemeinen in den Mosaiken der mittelalterlichen Kirchen in Italien vermutet, mit historischen Werken der japanischen Malerei in Form von Goldparavents oder auch Goldschiebetüren verglichen ist jedoch eine Ähnlichkeit in der Gestaltung der Goldflächen nicht zu leugnen und auch hier ein japanischer Einfluss wahrscheinlich: Wie im Fall von *Maki-e* imitiert Klimt mit Pinsel auf Leinwand den Eindruck von Blattgold, dessen schimmernden, gebrochenen Farbton sowie gelegentlich auch die Abgrenzungen einzelner Goldblätter. In der japanischen Kunst werden die Konturen der einzelnen rechteckigen Goldfolien als Stilmittel bewusst sichtbar gehalten, womit sich eine gebrochen flimmernde leicht karierte Bildfläche ergibt, ein Effekt, der bei Klimt insbesondere in *Der Kuss* (im rechten Bilddrittel sehr gut zu erkennen - Abb. 24a) aber auch in seinem Portrait von *Adele Bloch-Bauer I* (nicht durchgehend und etwas abgeschwächt in der linken Bildhälfte - Abb. 25a) zu beobachten ist.

In Zusammenhang mit den zwei genannten Bildern weist Mabuchi auf ein Alleinstellungsmerkmal Klimts in der europäischen Malerei hin, da (Blatt-)Gold in Europa traditionell in der religiösen Kunst (z. B. bei Ikonen) oder bestenfalls zu kunstgewerblichen Zwecken zum Einsatz komme.²⁹¹ Als, wie ich meine, weitere unverkennbare Parallele zwischen japanischer Kunst und Klimts Schaffen betont sie, dass in der europäischen Malerei Gold und Goldhintergrund einen Gegensatz zur Perspektive bildeten, wohingegen eine weitgehend leer belassene Goldfläche in der japanischen Malerei Räumlichkeit andeute.²⁹²

Diese These wird auch von Wieninger abgesichert wenn er den Goldflächen der byzantinischen, der frühchristlichen Mosaiken bescheinigt, immer lediglich einen Hintergrund zu bilden, vor dem die Figuren agierten und im Gegensatz dazu Gold in der japanischen Malerei, vornehmlich

²⁹¹ Mabuchi, 1997, S. 215-216.

²⁹² Mabuchi, 1997, S. 216.

von den Künstlern der *Rimpa-Schule*²⁹³, seit dem 17. Jahrhundert als Gegengewicht zu einer reduzierten Landschaftsdarstellung eingesetzt werde.²⁹⁴

Dies lässt sich gut an zwei japanischen Paravents im *Museum für angewandte Kunst Wien* beobachten, die im 19. Jahrhundert aus Japan nach Wien in den Besitz des Museums kamen und unter den Bezeichnungen *Frühling* und *Winter* als Gegenstücke (Abb. 26 u. 27) gezeigt werden. An diesen Beispielen, insbesondere in *Frühling*, ist die ästhetische Wirkung des Goldes deutlich: Da es sich teilweise vor die Motive drängt, lässt es sich nicht einfach nur als bloßen Hintergrund klassifizieren. Somit ist die Verwendung des Goldes bei Klimt in der europäischen Malerei auch in diesem Punkt jedenfalls außergewöhnlich, da es von ihm keineswegs als flache Hintergrundtextur eingesetzt wird, sondern vielmehr in den Raum greift. Das Gold nimmt in Gemälden wie *Der Kuss* oder *Die Hoffnung II* (Abb. 28) als nicht deutlich definierter aber doch plastisch erfahrbarer, greifbarer Raum eine große Fläche ein, nachgerade eine größere als das zentrale Motiv. Es dient somit nicht bloß zur (Hintergrund-) Folie oder gar als Rahmen, sondern wird zu einem wesentlichen Bestandteil, zu einem maßgeblichen Objekt seiner Komposition. Dieses Verhältnis zwischen Gold und Objekthaftigkeit, diese Art der Komposition könnte Klimt in der altjapanischen Malerei der *Rimpa-Schule* kennengelernt haben und auch seine wenn auch verhaltenen aber durchaus erkennbaren Imitationen der Blattgoldmuster japanischer Vorlagen deuten meines Erachtens untrüglich darauf hin.

3.1.1.4. „RIMPA-SCHULE“

Auf welche Weise Klimt mit der *Rimpa-Schule* in Berührung gekommen sein könnte, ist unklar. Auch wenn die Wahrscheinlichkeit dazu naheliegt, so gibt es doch keine Belege dafür, dass er über Exponate der Weltausstellung oder des *k. k. Museums für Kunst und Industrie* Werke dieses Stils kennengelernt hatte, aber über Äußerungen des Malers in zwei aus der Sommerfrische am Attersee versandten Briefen vom August 1903, in denen er einmal schreibt,

²⁹³ Die *Rimpa-Schule* war vom Ende des 16. Jahrhunderts bis ins 19. Jahrhundert neben der *Kanō-Schule* der wohl populärste Stil der Hofmalerei in Japan. Diese traditionelle, altjapanische Malerei tritt in Form von Paravents, Schiebetüren, Bilderrollen oder Lackgefäßen in Erscheinung. Für diese Malerei, insbesondere jene auf Paravents, spielt der Einsatz von Gold in Form der mit Blattgold grundierten Bildfläche eine wichtige Rolle. Die lange, gestreckte Bildfläche in Gold, die manchmal auch mit Silber grundiert sein konnte, und die Stilisierung einzelner Motive durch schlichte Linien und Formen, sind wesentliche Merkmale dieser Schule. Der Stil der *Rimpa-Schule* übt auf die Malerei wie auch das industrielle Design in Japan bis heute großen Einfluss aus.

Vgl. Keiko Nakamachi, *Rimpa no bijutsu* (Kunst von Rimpa), Tokyo 2004, S. 107-121.

²⁹⁴ Vgl. Wieninger, 2013, II., S. 264.

„[...] manchesmal [sic!] unterbleibt dieses Vormittägliche malen, stattdessen studierte ich in meinen japanischen Büchern - im Freien“ und ein anderes Mal, er habe „[...] Bücher durchgeblättert, japanische Kunst ein wenig studiert [...]“²⁹⁵ lässt sich ein möglicher Konnex herstellen. Mit Christian Nebehay werden im Besitz Klimts drei Bücher als gesichert angesehen: Ein Pariser Verkaufskatalog über japanische Kunst aus dem Jahr 1902, Ernest F. Fenollosas 1913 in Leipzig erschienenen Buch über chinesische und japanische Kunst und Oskar Münsterbergs „Japanische Kunstgeschichte“, 1904 in Braunschweig herausgegeben.²⁹⁶ Wieninger hingegen verweist darauf, dass man leider heute nicht mehr feststellen könne, welche Bücher konkret in Klimts Bibliothek gewesen sein dürften, weil die Bibliothek aufgelöst worden sei.²⁹⁷ Er vermutet aber Klimts Kenntnis eines fünfbändigen Werks mit reichlicher Bebilderung in Farbe, *Korin-ha gaschu*.²⁹⁸ Von diesem inspiriert könnte sich der Künstler mit der Farbqualität und der Wiedergabe von Gold und Silber sowie der oft starken Stilisierung der dargestellten Motive in dieser japanischen Schule beschäftigt haben.²⁹⁹

Diese Bildbände, zu denen auch eine englische Ausgabe *Masterpieces selected from the Korin-School* in Europa ausgeliefert wurde, erschienen im Zeitraum zwischen 1903 und 1906 in Tokio.³⁰⁰ *Korin-ha (Korin-Schule)* ist synonym zu *Rimpa-Schule*, deren Gründung auf Meister Korin Ogata zurückgeht, der als Wegbereiter des *Korin*-Stils verehrt wird.

Besonders in Zusammenhang mit der Komposition des *Stoclet-Frieses* (Abb. 29) spricht Wieninger von einer möglichen Auseinandersetzung Klimts mit dem Stil der altjapanischen *Rimpa-Schule*, wobei er dies vor allem in der Stilisierung der dargestellten Objekte sieht sowie in der Komposition des ornamentalen Bildhintergrunds, die die Großflächigkeit dieses Frieses betont.³⁰¹ Die beiden erwähnten Paravents, die Klimt möglicherweise gekannt hat, lassen sich wegen mangelnder Daten zwar nicht mit Sicherheit der *Rimpa-Schule* zuordnen, ihr Einfluss wird aber in den Linienführungen der dargestellten Bäume, Flüsse und Vögel auf einer Goldfläche besonders in *Frühling*, deutlich. Die einzelnen Motive sind auf beiden Paravents stark stilisiert.

²⁹⁵ Gustav Klimt, zit. nach Christian M. Nebehay, Klimt Studien, in: Mitteilungen der Österr. Galerie, Jg.22/23, Nr.66/67, Wien 1978/79.

²⁹⁶ Vgl. Christian M. Nebehay, Gustav Klimt Dokumentation, Wien 1969, S. 52.

²⁹⁷ Ebenda.

²⁹⁸ Ebenda.

²⁹⁹ Ebenda.

³⁰⁰ Vgl. Ebenda.

³⁰¹ Wieninger, 2013, II., S. 264-265.

Mit japanischen Paravents vergleicht Wieninger den *Stoclet-Fries* auch in Hinsicht auf den Aufbau der Bildträger.³⁰² Ein japanischer Paravent besteht aus mehreren zur Faltbarkeit mit Scharnieren zusammengehaltenen Paneelen. Weil ein Paravent nicht in gerader Linie, sondern geknickt aufgestellt wird, muss in der Stellschirmmalerei neben der Faltbarkeit der Bildfläche auch dies in die Komposition mit einbezogen werden. Der diesbezüglich technisch, aber auch kompositorisch durchdachte Aufbau der japanischen Malerei sei laut Wieninger auch von Klimt für seinen *Stoclet-Fries* angewandt worden.³⁰³ Dennoch war der *Stoclet-Fries* meines Erachtens keineswegs als Paravent konzipiert, sondern der Tradition der europäischen Malerei folgend für die Montage an einer Wand bestimmt.

3.1.1.5. JAPONISME IM STOCLET-FRIES

1972 fand in München eine umfangreiche Ausstellung unter dem Titel *Weltkulturen* statt, in der gemeinsam mit japanischen Farbholzschnitten und Färberschablonen die Werkzeichnungen zu Klimts *Stoclet-Fries* präsentiert wurden.³⁰⁴ Diese Ausstellung gilt als Beginn des Diskurses über *Japonisme* bei Klimt.³⁰⁵ Der *Stoclet-Fries* im *Palais Stoclet* in Brüssel, von einer Mosaikwerkstatt in mehreren Paneelen ausgeführt, befindet sich an den beiden einander gegenüber gelegenen Längswänden im Speisesaal des Palais (Abb. 30). Klimt hatte den Auftrag dazu von Fritz Wärndorfer vermittelt bekommen, der zu jener Zeit einer der bedeutendsten Kunstmäzene in Wien sowie Förderer der *Wiener Werkstätte* war. Es haben sich für diese Mosaikausstattung mehrere Entwürfe und Werkvorlagen aus Klimts Hand erhalten, die heute im *Museum für angewandte Kunst Wien* aufbewahrt werden. Das *Palais Stoclet* reflektierte die Idee des Gesamtkunstwerks, bildende- und angewandte Kunst finden hier zueinander. Josef Hoffmann war mit der Planung der Architektur betraut, die *Wiener Werkstätte* für die Möbel verantwortlich. Bildende- und angewandte Kunst ergänzen einander auch im Fries im Speisesaal.

Auch für den Mosaikfries im *Palais Stoclet* bezog sich die Wissenschaft auf der Suche nach Inspirationsquellen Klimts allgemein bisher immer auf die frühchristlichen Mosaiken in *San*

³⁰² Wieninger, 2013, II., S. 264.

³⁰³ Ebenda.

³⁰⁴ Wieninger, 2013, II., S. 98.

³⁰⁵ Ebenda.

Vitale und *Sant' Apollinare Nuovo* sowie in *San Marco*.³⁰⁶ So wird das Motiv des Spiralbaums (Abb. 31) zum Beispiel bis heute viel diskutiert, da seine Bedeutung bis dato noch nicht ganz entschlüsselt werden konnte. Diesen symbolisch betrachtend spricht man in Rückgriff auf die christliche Ikonographie von einem Lebensbaum.³⁰⁷ Es kann durchaus sein, dass Klimts Baummotiv im *Stoclet-Fries* auf dieser religiösen Deutung im europäischen Kulturraum fußt. Als weitere mögliche Quelle gilt neben den erwähnten Mosaiken auch die musivische Ausstattung im Mausoleum der Kaiserin Galla Placidia in Ravenna (Abb. 32 u. 33). Ob Klimt in Ravenna gerade diese frühchristlichen Mosaiken gesehen hatte, ist nicht nachweisbar, aber eine formale Ähnlichkeit zwischen dem frühchristlichen Rankenwerk und jenem Klimts ist deutlich. Das Rankenmotiv ist beispielsweise als Akanthusranke in mehreren Mosaiken frühchristlicher Kirchen zu sehen, so zum Beispiel im Lateransbaptisterium (Abb. 34) sowie im Mausoleum der Santa Costanza in Rom, oder als Weinranken im Relief des Sarkophags der dort bestatteten Heiligen. In der verwendeten Technik und kompositorisch sind Klimts Baum und diese Rankenwerke vergleichbar: beide sind als Mosaik ausgeführt und beider Rankenwerk erscheint über die gesamte Bildfläche weit verzweigt.

Aus Sicht der *Japonisme*-Forschung vergleicht Mabuchi das Rankenwerk Klimts mit dem japanischen Muster *Uzumaki-Moyo* (zu Deutsch *Spiral-Muster*).³⁰⁸ Dieses Muster taucht häufig in japanischen Produkten auf, zu welchen Färbeschablonen und Stoffmuster tatsächlich auch in der Sammlung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* zu finden sind (Abb. 35 und 36). Zwar erscheint mir Mabuchis Annahme eines maßgeblichen Einflusses von *Uzumaki-Moyo* aufgrund der eher herbeizitierten Ähnlichkeit etwas zu hoch gegriffen und eine Nähe zu frühchristlichen Vorlagen plausibler, jedoch eröffnet ein Vergleich der beiden Bodenstreifen im Fries (Abb. 37) mit jenen in den erwähnten japanischen Paravents *Frühling* und *Winter* (Abb. 38 und 39) wiederum Parallelen zur japanischen Kunst, wie sie in den genannten frühchristlichen Werken nicht zu finden sind: die mäandrierenden Bodenpartien, wie sie die Topografien der Bodenstreifen in diesen drei Werken prägen. Der Fluss in *Winter* sowie der Ausschnitt einer Wasserfläche an der linken Seite und das mit drei Bäumen bepflanzte Wiesenstück rechts der Mitte in *Frühling* finden, so meine ich, in den farblich abgehobenen Landschaftselementen im linken, ersten Segment aber auch im sechsten und siebten Abschnitt des *Stoclet-Frieses* ihre Entsprechungen.

³⁰⁶ Vgl. Warlick, 1992, S. 115–134.

³⁰⁷ Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt 1862-1918. Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1989, S. 145.

³⁰⁸ Mabuchi, 1990, S. 110.

3.1.1.6. JAPANISCHE SCHIEBETÜREN

Neben Reminiszenzen Klimts an japanische Stellschirme sind aufgrund des technischen Aufbaus der Bildträger sowie der Komposition des Frieses auch Anlehnungen an die altjapanische Hofmalerei auf Schiebetüren denkbar. Japanische Schiebetüren, *shōji*, sind traditionell überwiegend mit Malerei ausgestaltet, die auch die Wände der Innenräume schmückt. Sie sind meist mit Blattgold belegt, es existieren aber wie bei den Paravents auch in Silber ausgeführte Exemplare. *Shōji* werden in japanischen Palästen für spezielle Empfangsräume verwendet, zum Teil aber auch zur Beleuchtung von Innenräumen, indem man die reflektierende Eigenschaft ihrer Gold- und Silbergründe nutzt. Schiebetüren sind zweckmäßige Alltagsgegenstände und dienen dazu, einen Saal von anderen Räumen abzutrennen. Doch zugleich sind sie Bildträger. Auf ihnen sind hauptsächlich Landschaften dargestellt, in denen häufig Bäume, vor allem Kiefern oder Kirschen, abgebildet sind. Das ganze Bild ist, wie auch ein Paravent, in mehrere Paneele unterteilt.

Das Beispiel einer Schiebetür von Tanyu Kanō in der Burg Nijō jō in Kyōto (Abb. 13), dessen Schule Kanō im Zusammenhang mit den Seerosen Monets im *Musée de l'Orangerie* in Paris bereits erwähnt wurde, zeigt für diese altjapanische Schule ganz typisch einen weit ausladenden Baum, eine Kiefer, deren Stamm sich auf einem mit Blattgold überzogenen Schiebetürpaneel befindet und die ihre Äste über die Rahmen dieses Paneels hinaus auf die links und rechts benachbarten Tafeln ausbreitet, sodass die gesamte Längsseite des Saales von einem einzigen Baum beherrscht wird. Wie in den erwähnten speziellen Empfangsräumen in Palästen häufig, hat das Schiebetürgemälde auf der gegenüberliegenden Längsseite sein Gegenstück, ähnlich auch den Paravents, die ebenfalls häufig aus zwei Gegenstücken bestehen, die einander motivisch ergänzen.

Die wesentlichen Punkte, die der altjapanischen Hofmalerei und dem *Stoclet-Fries* Klimts gemein sind, zeigen sich also auch in diesem Vergleich: der Baum als zentrales Motiv, der einen großen Teil der Bildfläche einnimmt, die dekorative Gestaltung, die dem Werk kunstgewerbliche Züge verleiht, der bereits thematisierte spezifische Einsatz von Gold, die technische Teilung der Bildträger sowie die an zwei gegenüberliegenden Wänden einander zugewandte Ausrichtung.

Alle bis hier besprochenen Indizien zusammengenommen würde ich im *Stoclet-Fries* wie für alle Beispiele der goldenen Periode Klimts also ein Zusammenwirken frühchristlicher und japanischer künstlerischer Traditionen annehmen.

3.1.1.7. STOCLET-FRIES VERSUS ZYKLUS DER ACHT SEEROSENBILDER - KUNSTGEWERBE VERSUS BILDENDER KUNST? EXOTISMUS VERSUS JAPONISME?

Das bereits erwähnte Merkmal, das den *Japonisme* in Wien von jenem in Paris unterscheidet, ist dessen kunstgewerblicher Einschlag in Wien.³⁰⁹ Vergleicht man den *Stoclet-Fries* mit dem Zyklus der acht Seerosenbilder Monets im *Musée de l'Orangerie* in Paris haben beide die Monumentalität ihrer Ausmaße und die Komposition, in der ein einzelnes zentrales Motiv den größten Teil der Längsseite eines Saales einnimmt, gemein. Was den *Stoclet-Fries* von den Seerosenbildern unterscheidet, sind neben natürlich dem Stil sowie neben seiner Konzeption als Mosaik und damit auch den verwendeten Materialien unter anderem die technischen Aspekte in Hinsicht auf den Aufbau der Bildträger aus Paneelen, der Einsatz von Goldgrund, aber auch das Ziel, mit dem dieses Werk geschaffen wurde: als dekorativer, mit künstlerischem Anspruch unterlegter Bestandteil einer Raumausstattung. In den zuletzt genannten Punkten steht er den japanischen *shōji* zweifellos näher als Monets Seerosenzyklus. Monets Zyklus hingegen, von Grund auf ausschließlich für einen Ausstellungsraum geschaffen, ist als reine Malerei konzipiert, mit Augenmerk auf die Wiedergabe der Lichteffekte durch Pinsel und Farbe. Hierin wird der Unterschied des *Japonisme* in Wien gegenüber jenem in Paris klar.

Anhand seines in Kap. 2.5.3. zitierten Kommentares lässt sich der *Japonisme* Monets in folgenden Punkten definieren: Evozieren der Gesamtheit durch das Fragment, kein definiertes Thema, ausschnittartige Kompositionen.³¹⁰ Wie bereits betont, hat der *Japonisme* Monets keinerlei Bezug zu Kunstgewerblichem, anders als die japanischen Gemälde auf Schiebetüren oder Paravents. Vergleicht man hingegen den *Stoclet-Fries* mit der altjapanischen Malerei, wird erkennbar, dass beiden die Malerei zugrunde liegt, gleichzeitig beide hinsichtlich Aufbau und Verwendungszweck kunstgewerbliche Züge, oder vielleicht besser, Züge angewandter Kunst³¹¹

³⁰⁹ Vgl. Kap. 2.5.6.

³¹⁰ Vgl. Kap. 2.5.3.

³¹¹ Diese Differenzierung sieht entgegen einer eins-zu-eins-Synonymisierung bei „angewandter Kunst“ eine etwas stärkere Betonung des künstlerischen gegenüber des Gebrauchsaspektes vor.

aufweisen. Der Unterschied zwischen Monet und Klimt liegt ferner in ihrer Herangehensweise an die japanische Malerei und in den Gattungen der japanischen Kunst, auf die sie sich jeweils fokussierten. Das große Interesse Klimts an japanischer Kunst ist eher in der Ästhetik und der Stofflichkeit japanischer kunstgewerblicher Produkte, dem spezifischen Einsatz von Blattgold, der Lackkunst, den Stoffmustern zu finden als im Holzschnitt, auf den die Franzosen ihr Augenmerk in erster Linie richteten. Bei Klimt ist, wenn es um seinen Einsatz von für japanische Ästhetik charakteristische Elemente geht, ein kunstgewerblicher Einfluss deutlich.

Einige weitere Elemente im *Stoclet-Fries* verweisen auf mögliche Anleihen bei japanischen Mustern, wie sie traditionell auf Textilien und Papier verwendet werden. Neben dem Spiralmotiv des Lebensbaums als *Uzumaki-Moyo* ortet Mabuchi auch auf dem Kleid der Figur der *Erwartung* oder auch *Tänzerin* (Abb. 40 und 40a), die Wieneringer mit Verweis auf einen Brief Fritz Waerndorfers an Adolphe Stoclet vom 23. Juni 1911 als *Chinesin* bezeichnet³¹², Muster japanischer Herkunft und spricht in Zusammenhang mit den mit Spiralen und verschiedentlich mit Augen gefüllten Dreieckselementen von „*Segel auf blauen Meereswellen*“³¹³ und vergleicht dazu mit einem Kimonomuster gleichen Namens (Abb. 41). Weder im *Museum für angewandte Kunst* noch in der Sammlung des heutigen *Weltmuseum Wien* findet sich direkt Vergleichbares, sucht man hingegen bei japanischen Wappen, wird man fündig (Abb. 54): Das Wappen der drei Schuppen, *mitsu-uroko*, einer japanischen Adelsfamilie des 13. Jahrhunderts verarbeitete Klimt auch bereits 1901 in seinem *Beethovenfries* (Abb. 53).³¹⁴ Allerdings, wie bei *Uzumaki-Moyo* auch, scheint mir gerade hier, im *Stoclet-Fries*, eine Interpretation der Dreiecksmuster als von japanischer Ästhetik inspiriert lediglich als eine der Möglichkeiten. Gerade jene Dreieckselemente auf dem Kleid der *Erwartung*, denen ein Auge zentral eingeschrieben ist, weisen fraglos auf ihre Herkunft aus europäisch-christlicher Tradition hin: das Dreieck der Dreifaltigkeit, in dessen Mitte das Auge Gottes sitzt.

Auffällig jedoch sind Parallelen der Figur der *Erwartung* zu einem japanischen Holzschnitt von Eishi Hosoda, *Die Oiran Takigawa* aus der Sammlung des *Museums für angewandte Kunst Wien* (Abb. 42): In Körperhaltung und Frisur sind die beiden Frauen fast identisch, allerdings spiegelverkehrt. Kopf- und Körperschmuck sowie die, entgegen Darstellungen, wie sie in der

³¹² Waerndorfer erwähnt darin, dass Klimt sich für die Gestaltung dieser Figur von einer jungen chinesischen Tänzerin habe inspirieren lassen, die er wenige Zeit zuvor in einem Variété gesehen habe.

Vgl. Wieneringer, 2013, II., S. 116 und S. 119.

³¹³ Mabuchi, 1990, S. 110.

³¹⁴ Vgl. Kap. 3.1.2.2.

japanischen Kunst üblich sind, viel stärkere Akzentuierung der Augenpartie der *Erwartung* weisen wiederum eher teils auf Entlehnungen aus der chinesischen Oper und jedenfalls auf orientalischen Einfluss hin. Gegenüber einem *Japonisme*, wie ich ihn in Reinkultur in Monets Seerosenbildern manifestiert sehe, möchte ich bezogen auf Klimts *Stoclet-Fries* also eher von Exotismus sprechen, in dem der Künstler unterschiedlichste Impulse europäischer, orientalischer, aber auch asiatischer und ja, im Speziellen auch japanischer Prägung ineinander verwob.

Ein weiteres Indiz für Klimts Kenntnis und Nutzung japanischer Muster findet sich in einem auffällig ähnlichen Gegenstück zu einem Kleid von Emilie Flöge (Abb. 43) im *Hokusai Manga* (Abb. 44). Diese Ähnlichkeit als reinen Zufall anzunehmen ist schwer vorstellbar, da dieses *Hokusai Manga* damals unter den westlichen Künstlern, darunter auch den *Wiener Jugendstilkünstlern*, vielfach rezipiert wurde.³¹⁵ Ferner findet man mehrere Muster in den Gemälden Klimts, die an Dessins japanischer Färberschablonen erinnern. Diese Muster, wie zum Beispiel das Motiv des Kleides, das Emilie Flöge in ihrem Portrait trägt (Abb. 45), finden ihr Pendant in Färberschablonen (Abb. 46), die aus dem Nachlass Siebolds in das Museum für Kunst und Industrie gekommen waren. Einen Zusammenhang mit Färberschablonen aus der ehemaligen Siebold-Sammlung findet man zweifelsfrei auch in den Musterentwürfen insbesondere von Kolo Moser und Josef Hoffman.³¹⁶ Die einzelnen japanischen Muster sind in ihren wie auch Klimts Werken so gut integriert, dass man deren japanischen Ursprung kaum wahrnehmen kann. Die *Wiener Jugendstilkünstler* machten somit das Japanische zu ihrer eigenen Formensprache. Ihre Nutzung japanischer Muster kann in erweitertem Kontext begründet werden.

³¹⁵ Delank, 1996, S. 69, sowie Weisberg, 2004, S. 66 und auch Shimizu, 2004, S. 41.

³¹⁶ Vgl. Wieninger, 2013, I., S. 58-64.

3.1.2. JAPANISCHE MUSTER IN EUROPA

3.1.2.1. KLIMTS MÖGLICHE NUTZUNG JAPANISCHER MUSTER IM KONTEXT DER EUROPÄISCHEN INTERESSEN AN JAPANISCHEM PAPIER

Die Nutzung von japanischen Mustern war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts europaweit in Mode.³¹⁷ Nicht nur einzelne Künstler, sondern auch die großen Textilfabriken bedienten sich japanischer Muster als Vorlage und übernahmen diese für ihre Entwürfe oft ohne Änderungen.³¹⁸ In Wien, wo das Kunstgewerbe den Wiener Jugendstil stark geprägt hatte, wurden japanische Muster im Umkreis der *Secessionisten* und der *Wiener Werkstätte* intensiv rezipiert.³¹⁹ Angenommen, Klimt kannte japanische Muster und bildete sie in seiner Malerei mehr oder weniger ähnlich ab, so ist in Zusammenhang damit bemerkenswert, dass die japanischen Muster selbst keinem künstlerischen, malerischen Impetus entspringen, geschweige denn Unikate sind. Es sind stilisierte Formen, Symbole, Codes, welche in Japan auf alltägliche Gegenstände, wie Schiebetüren, Lackgefäße, Handtücher, Kleidung und Geschenkpapier, in traditioneller Technik mittels Schablonen, aufgetragen werden. Als Schablonenmaterial hierfür kommt speziell behandeltes japanisches Papier zum Einsatz.

Die Einfuhr japanischer Muster nach Europa war ein Faktor, der eng mit der zeitgenössischen Industrie und dem wirtschaftlichen Bedarf zusammenhing.³²⁰ Gleichzeitig war die Nutzung japanischer Färberschablonen als Vorlagen unter vielen europäischen Künstlern für deren Verwirklichung ihres Konzepts eines Gesamtkunstwerkes maßgeblich und symptomatisch. Diese Färberschablonen, japanisch *katagami* oder *ise-katagami*, wurden um die Wende zum 20. Jahrhundert in Wien von den *Wiener Jugendstilkünstlern* intensiv rezipiert und spielten für den *Japonisme* insgesamt eine bedeutsame Rolle.

³¹⁷ Vgl. Kap. 2.3.

³¹⁸ Vgl. Matsumura, 2002, S. 97-137, sowie Wieninger, 2013, I., S. 57.

³¹⁹ Wieninger, 2013, I., S. 54-65.

³²⁰ Vgl. Matsumura, 2002, S. 44-62.

3.1.2.2. JAPANISCHES PAPIER II - FASZINATION DESSEN KÜNSTLERISCHER / ÄSTHETISCHER ASPEKTE: DIE JAPANISCHEN FÄRBERSCHABLONEN

Färberschablonen an sich sind Werkzeuge zur Herstellung von z. B. Dekorpapier oder bedruckten Textilien. Ihre Struktur bildet eine vernetzte Musterfläche. Eine Schablone wird im Färbeprozess mit anderen Schablonen in mehrfacher Überlagerung kombiniert, woraufhin sich ein mehr oder weniger komplexes Muster auf dem bedruckten Medium, z. B. einem Stoff, ausbildet. Optisch besteht diese Netzstruktur aus Zacken, Zellen und Arabesken. Diese eigentlich funktionalen Strukturen wurden von westlichen Künstlern nun als reichhaltiger Fundus neuer Formenwelten für sich entdeckt und nicht nur von den *Wiener Jugendstilkünstlern* vielfach und gern eingesetzt.³²¹ Die Begeisterung für die Färberschablonen ist auch im Kontext eines gesteigerten Interesses an japanischem Papier zu sehen. Die *katagami* zogen europaweit nicht nur die Aufmerksamkeit von Künstlern und Industriellen auf sich sondern wurden auch eifrig gesammelt. In Wien sind sie z. B. in der Kollektion des ehemaligen *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, dem heutigen *Museum für angewandte Kunst Wien* vertreten.³²² Diese Sammlung japanischer Färberschablonen gehörte ehemals Heinrich Siebold, der mit seinem Bruder Alexander als Berater sowie Korrespondent für die Auswahl der japanischen Exponate für die Wiener Weltausstellung verantwortlich war. Seine Kollektion wurde nach seinem Tod 1909 verkauft.³²³ Ein Teil davon ging in den Besitz des Wiener Museums für Kunst und Industrie über.³²⁴

Die österreichische Textilmanufaktur *Backhausen*, die 1849 von Hans Backhausen gegründet worden war, besaß ebenfalls zahlreiche Exemplare japanischer Färberschablonen, welche in der 2019 in Wien abgehaltenen *Japonisme - Ausstellung Faszination Japan. Monet, Van Gogh, Klimt* zu sehen waren. Pariser und Londoner Textilproduzenten hatten bereits japanische Färberschablonen für das Design eines innovativen, modernen Stils eingesetzt.³²⁵ Hans Backhausen war mit der Mode in Paris und London vertraut und richtete ebenfalls seine Aufmerksamkeit auf die japanischen Färberschablonen.³²⁶ Zu Backhausens Sammlung hatte Kolo Moser Zugang, den die Manufaktur *Backhausen* mit neuen Entwürfen beauftragte, wobei

³²¹ Vgl. Wieninger, 2013, I., S. 54-65.

³²² Wieninger, 2013, I., S. 56-57.

³²³ Wieninger, 2013, I., S. 57.

³²⁴ Wieninger, 2013, I., S. 57.

³²⁵ Matsumura, 2002, S. 97-137.

³²⁶ Wieninger, 2013, I., S. 57.

die Sammlung japanischer Färberschablonen als Vorlage zur Verfügung stand.³²⁷ Die Kooperation Backhausens mit Moser wurde von der Wiener Kunstzeitschrift *Ver sacrum* in ihrer vierten Ausgabe des Jahrgangs 1899 veröffentlicht. Die Entwürfe verraten den japanischen Einfluss auf den Künstler und dessen Auftraggeber deutlich. Moser stellte in einer anderen Ausgabe von *Ver sacrum* auch seine japanisch anmutenden Flächenmuster vor, die den Beitrag *Der Geist der japanischen Kunst* von Ernst Schur illustrierten.³²⁸ Das von Moser entworfene Flächenmuster mit zwei Karpfen (Abb. 47) gilt als Beispiel einer äußerst engen Anlehnung an eine japanische Vorlage. (Abb. 48).

Die Rezeption der japanischen Färberschablonen erstreckte sich über ganz Europa, schwerpunktmäßig ist sie aber in Wien, Großbritannien und Frankreich zu beobachten. Aus der Unzahl an europaweit erschienenen Publikationen über japanische Färberschablonen stechen einige als besonders einflussreich und maßgebend für die Ausprägung des *Japonisme* in Europa heraus. Der Engländer Andrew W. Tuer veröffentlichte 1892 ein Musterbuch japanischer Färberschablonen unter dem Titel *The Book of Delightful and Strange Design Being One Hundred Facsimile Illustrations of the Art of the Japanese Stencil-Cutter*. Dieses Buch wurde ins Französische und Deutsche übersetzt.³²⁹ Auch die in England herausgegebene Kunstzeitschrift *The Studio*, zu deren Lesern auch die *Secessionisten* zählten, präsentierte japanische Färberschablonen, vor allem *Ise Katagami*, welche Charles Rennie Mackintosh als Vorlagen gedient haben könnten.³³⁰ In Paris wurden ebenfalls Musterbücher japanischer Färberschablonen publiziert, wie 1898 *Ornement industriel japonais - 40 et 60 planches* von E. Bernard et Cie, Paris.³³¹ In Deutschland veröffentlichte Friedrich Deneken, der erste Direktor des *Kaiser-Wilhelm-Museums* in Krefeld, um 1897 *Japanische Motive - ein Formenschatz für das Kunstgewerbe - einhundert Färberschablonen*.³³² Die Wiener Kunstzeitschrift *Ver sacrum*, deren erste Ausgabe 1898 erschien, publizierte um 1900 japanische Färberschablonen. Aufgrund der breiten Rezeption der japanischen Vorlagen ist durchaus anzunehmen, dass auch Klimt sich auf die japanischen Muster bezog.

³²⁷ Ebenda.

³²⁸ Ebenda.

³²⁹ Matsumura, 2002, S. 53.

³³⁰ Hirano, 2014, S. 112.

William Buchanan behandelt in seiner Abhandlung die japanischen Färberschablonen bzw. deren Einfluss auf Charles Rennie Mackintosh. *Japanese Influence on Charles Rennie Mackintosh*, in: Newsletter Charles Rennie Mackintosh Society No.25, Spring, Glasgow 1980. Als weiterer Forschungsbeitrag im englischsprachigen Raum thematisiert Robert Macleod ebenfalls das gleiche Thema in seinem Buch, *Charles Rennie Mackintosh. Architect and Artist*, London 1983.

³³¹ Vgl. Matsumura, S. 41-74.

³³² Ebenda.

Im vorigen Paragraphen wurden die Nähe einiger Darstellungen bei Klimt zu Dekors auf japanischen Lackgefäßen, *Maki-e*, zu japanischen Stoffmustern, Wappen und eine mögliche Verwandtschaft mit japanischer höfischer Malerei der *Kanō*- und der *Rimpa-Schule* im Einsatz von Gold in Klimts Werken thematisiert. Diese und die ebenfalls in die Malerei Klimts integrierten japanisch anmutenden Muster dienen dazu, jene Atmosphäre zu schaffen, die seinem oft dargestellten Frauentyp *femme fatale* dessen magische Wirkung verleiht.³³³ Mabuchi vergleicht das Blumenmuster in *Judith I* (Abb. 49) mit dem altjapanischen Muster *Maru ni Hana* (Blumen im Ring) (Abb. 50) und die Goldranken in *Wasserschlangen I* (Abb. 51) mit der Goldstickerei des Glyzinenmusters auf einem japanischen Kimono (Abb. 52). Ferner macht sie auf das Dreiecksmuster, *mitsu-uroko*, (Abb. 53) aufmerksam, das im *Beethovenfries* an der linken Seitenwand mehrfach abgebildet ist. Dieses Dreiecksmuster ist dem auf den Kopf gestellten Wappen der drei Schuppen (Abb. 54) des *Hōjō-Clans*, einer einflussreichen Adelsfamilie im Japan des 13. Jahrhunderts, ähnlich, wie Mabuchi anmerkt.³³⁴

Die mögliche Nutzung japanischer Muster ist nicht nur bei Klimt, sondern auch bei seinen Künstlerkollegen der *Secession* mehr als nur zu vermuten. Ihr Bezug auf japanische Vorlagen steht im Kontext einer europaweiten Rezeption japanischen Papiers, Textilien, Flächenmustern und Musterbüchern. Es ist interessant zu beobachten, wie die westlichen Künstler die japanischen Muster in ihre eigene Kunst aufnahmen. Interessant ist aber auch der Unterschied zwischen Japan und Europa in ihrer Anwendung.

3.1.2.3. JAPANISCHE MUSTER (- URSPRUNG, BEDEUTUNG, KONTEXT)

Die Dekormuster, die in Japan auf Alltagsgegenstände und Textilien appliziert werden, finden ihren Ursprung in der Natur. Diese der Natur entnommenen Muster sind keinerlei naturgetreu wiedergegebene Abbildungen, sondern werden zur abstrakten Erscheinung stilisiert. Den einzelnen Mustern sind bestimmte festgeschriebene Bezeichnungen eigen und gelten als allgemein verständliche Symbole, die bestimmten Schemata folgen und selten abgeändert werden. Sie stehen jedem japanischen Handwerker als Standardrepertoire zur Verfügung.

³³³ Vgl. Mabuchi, 1997, S. 200-212.

³³⁴ Vgl. Mabuchi, 1997, S. 208-209.

Auch die japanischen Wappen sind Symbole, höchst abstrakte Stilisierungen von Naturmotiven, in kontrastierendem Schwarz-Weiß gestaltet (Abb. 55). Die geometrische, klare Struktur der Wappen lässt sich als Logo erkennen und auch sie tragen bestimmte Bezeichnungen. Gleich verhält es sich bei den aus Schriftzeichen konzipierten Wappen, die so stark abstrahiert und stilisiert sind, dass die ursprüngliche Schrift in den ausgeführten Wappen kaum mehr erkennbar ist (Abb. 56). In Japan werden die einzelnen Muster in einem bestimmte Assoziationen weckenden Kontext abgebildet. Die Verwendung eines Wappens ist nur der Eignerfamilie erlaubt. Aber in einem anderen Kulturraum entfallen diese Bedingung und der Kontext. Sie stehen den nicht japanischen Künstlern zur Disposition. In Klimts Werken zum Beispiel sind die japanischen Muster und Wappen nicht sinngetreu abgebildet, sondern dienen unabhängig von der ursprünglichen Bedeutung dazu, eine bestimmte Atmosphäre im Bild zu schaffen. Ein weiteres Beispiel ist das von Kolo Moser kreierte Logo der *Wiener Werkstätte* (Abb. 57). Dieses Markenzeichen findet sein Vorbild im japanischen Wappenverzeichnis (Abb. 58). Moser war ein Künstler, der sich deutlich von dem japanischen Linienwerk beeinflussen ließ.

Die japanischen Symbole wurden so in einem anderen Kulturkreis im freien Kontext zitiert. Berger schreibt im Zusammenhang mit *Japonisme* und der Entwicklung der modernen Malerei, dass die spätere Rezeption afrikanischer Plastik in der europäischen Kunst ohne das vorangegangene Phänomen des *Japonisme* undenkbar gewesen wäre. Die geometrische Abstraktion infolge dekorativer Vereinfachung ist wesentlich für die japanische Formensprache.³³⁵ Gustave Jeffroy schreibt 1890 in der Kunstzeitschrift *La Vie artistique*:

„Eine Kunst, die keiner anderen ähnlich ist und direkt aus der Vorstellungsweise und den handwerklichen Gewohnheiten des Fernen Ostens entspringt [...]. Vielleicht kann man die Zeichnungsart der japanischen Zeichner dahin bestimmen, dass die Linien, mit denen sie die Gegenstände wiedergeben, immer nur auf das Wesentliche gerichtet sind. Eine vorgeschobene Plattform, ein Flussbett, das Profil eines Berges eröffnen den Augen weit ausgedehnte Landschaften von sehr genau gesehenem Vordergrund bis weit hinten zum Horizont. Eine Welle lässt an das ganze Meer denken [...]. Ebenso haben sie für die Darstellung von Gestalten bestimmte Linien gefunden, die die Bewegung zusammenfassen [...]. Unaufhörlich suchen und finden sie eine einzige bedeutsame Einzelheit, die alle anderen vertreten kann. Sie haben es sogar geschafft, den menschlichen Körper aus einer einzigen Wellenlinie zu gestalten [...].“³³⁶

³³⁵ Vgl. Berger, 1980, S. 8.

³³⁶ Gustave Jeffroy, *La Vie artistique*, 1890, Bd. I, 116-118, zit. nach Berger, 1980, S. 192.

3.2. DIE ZWEITE STILTENDENZ DES WIENER JAPONISME

Naturphänomene, vor allem Unwetterdarstellungen, sind eines der zentralen Merkmale japanischer Kunst (Paradebeispiele dafür sind bei Hokusai zu finden) sowie eine wesentliche Thematik und ein maßgeblicher beeinflussender Faktor der zweiten Stiltendenz des Wiener Japonisme.³³⁷ Hokusais schwarz-weiße Buchillustrationen (Abb. 59 u. 63) wurden von den französischen Künstlern, aber auch von den *Wiener Jugendstilkünstlern* rezipiert und finden hier ihren Niederschlag vor allem in den Graphiken der *Secessionisten* (Abb. 60, 61 und 62). In Zusammenhang mit der französischen Graphik der *Art nouveau* und deren Rezeption der japanischen Kunst macht Berger auf die Farbe Schwarz aufmerksam: „Soviel die Japaner auch Schwarz als Farbe zu Ehren bringen, es in jeder Richtung orchestrieren [...]“.“³³⁸

Ein von Hokusai ausgeführter *Wasserfall* (Abb. 63), der sich heute in der Sammlung des *Museums für angewandte Kunst Wien* befindet, besteht lediglich aus senkrecht gezogenen schwarzen Linien auf weißer Fläche und wirkt mit seiner aufs Äußerste reduzierten abstrahierten Wiedergabe der Imagination eines Wasserfalls gegenüber einem von Josef Hoffmann entworfenen Stoffmuster *Wasserfall* (Abb. 64) ungleich radikaler. Es gibt dazu ein recht ähnliches Muster (Abb. 65) in der Sammlung Siebold im gleichen Museum und es ist anzunehmen, dass Hoffman diese japanische Färberschablone kannte. Das Blitzmotiv einer Färberschablone, ebenfalls aus der Sammlung Siebold (Abb. 66) im *Museum für angewandte Kunst Wien*, findet seinen Nachhall wiederum in Illustrationen zum Beispiel von Ernst Stör (Abb. 67) oder J. Taschner (Abb. 68).

Bergers Hinweis gilt also auch in Bezug auf die Wiener Künstler. Die im Hell-Dunkel-Kontrast wiedergegebene Naturdarstellung als Linienwerk bildet die zweite Stiltendenz des *Wiener Japonisme*.³³⁹

3.2.1. DER JAPONISME BEI JOSEF HOFFMANN

Diese zweite Stiltendenz findet vor allem bei Josef Hoffmann ihren konsequenten Niederschlag. Seine Rezeption der japanischen Kunst weist andere Züge auf als jene Klimts und der definitive, bewiesene Nachweis eines direkten Einflusses japanischer Kunst auf Hoffmann ist schwieriger

³³⁷ Vgl. Wieninger, 1990, II., S. 51.

³³⁸ Berger, 1980, S. 210-211.

³³⁹ Vgl. Wieninger, 2013, I., S. 58.

zu finden als bei Klimt, lässt sich aber im erweiterten Kontext der Stilwanderung der europäischen Architektur erörtern. Hoffmanns Inspirationsquelle ist weniger in Paris zu vermuten als vielmehr in Glasgow.³⁴⁰ Diese Annahme wird unterstrichen dadurch, dass sich sein Schaffen auf mehrere Gattungen wie Architektur, Möbel und Flächendekor erstreckte.

3.2.1.1. DER ANGLO-JAPONISME

Reduktion auf das Wesentliche und forcierte Stilisierung, die zur Abstraktion führen, prägen die zweite Tendenz des *Wiener Japonisme*. Die auf eine Sichtbarmachung ihrer Struktur hin konstruierte Raumgestaltung und der Hang zu abstrahierender Leere sind Charakteristika der japanischen Bauästhetik. Diese lässt sich deutlich von jener Ästhetik unterscheiden, die von pflanzlichen Motiven, kurvig fließenden Formen sowie prächtigen Farben geprägt ist. Während letztere Detailreichtum und ornamentale Züge aufweist, sind für die Ästhetik der Architektur die Pracht und die Farben entbehrlich.

Die japanische Architektur erhielt bis in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts hinein in Europa außerhalb Englands, gemessen an den boomenden Farbholzschnitten oder kunstgewerblichen Erzeugnissen, nur wenig Aufmerksamkeit.³⁴¹ Die Präzision ihrer technischen Ausführung wurde zwar hoch bewertet, ihre schlichte, funktionale Struktur hingegen aber als unscheinbar bemängelt. Das zeigte sich als Folge zum Beispiel auf der Wiener Weltausstellung, auf der auf eine qualitative Wiedergabe authentischer japanischer Architektur kein Wert gelegt wurde und die durch österreichische Handwerker errichteten dem Japanischen lediglich nachempfundenen Holzbauten in Schilderungen von Zeitgenossen als von „zweifelhafter Qualität“, aber vor allem als monoton und stillos kritisiert wurden.³⁴²

Im deutschsprachigen Raum finden sich in der Architektur erste Ansätze für *Japonisme* 1897/1898 bei Josef Maria Olbrich und seinem Secessionsgebäude in Wien³⁴³, auf breiterer Ebene allerdings erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei Bruno Taut, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Adolf Meyer und nicht zuletzt Adolf Loos.³⁴⁴ In der von Gropius 1919 gegründeten Kunstschule *Bauhaus* wurden die raumästhetischen Prinzipien der japanischen

³⁴⁰ Vgl. Delank, 1996, S. 116.

³⁴¹ Vgl. Delank, 1996, S. 164.

³⁴² Vgl. Fux, 1973, S. 21.

³⁴³ Vgl. Kap. 3.2.1.2.

³⁴⁴ Delank, 1996, S. 164-193.

Architektur letztlich intensiv rezipiert.³⁴⁵ Die oben genannten Architekten, Olbrich ausgenommen, studierten vor allem altjapanische Tempel-, Hof-, und Gartenarchitektur, Gropius und Taut hielten sich in Japan auf, um Baustrukturen vor Ort zu untersuchen.³⁴⁶

Als Vermittler für *Japonisme* in der Architektur gilt vor allem der US-Amerikanische Architekt Frank Lloyd Wright, der Elemente japanischer Architektur in seine architektonische Ästhetik einbezog. Seine schriftlichen Werke wurden ins Deutsche übersetzt und von den deutschsprachigen Architekten intensiv rezipiert.³⁴⁷ Ob die Wiener Architekten, wie Hoffmann, sich der japanischen Bauästhetik bewusst waren, ist eine Frage, die sich nicht vollständig beantworten lässt. Zumindest kann man, wie im Weiteren noch gezeigt werden soll, von japonisierter Architektur sprechen.

Für die Entwicklung der modernen Architektur spielte der *Anglo-Japonisme*, dessen Bauästhetik auch in Wien rezipiert wurde, eine wesentliche Rolle. Zu einer Zeit, als japanische Architektur auf dem europäischen Kontinent noch keine große Beachtung fand, richteten die Engländer bereits ihre Aufmerksamkeit auf die Baukunst Japans.³⁴⁸ Auch die englischen *Japonisants* interessierten sich für japanische Holzschnitte, Textilien und das Kunstgewerbe allgemein, so ist laut Delank die künstlerische Bewegung *The Aesthetic Movement*³⁴⁹ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in England gleichbedeutend mit dem englischen *Japonisme*,³⁵⁰ aber ihre Faszination für japanische Architektur blieb an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in Europa bis zu den Künstlern der bereits erwähnten *Bauhaus*-Bewegung in Deutschland in den 1920er Jahren vorerst ohne gleichen.³⁵¹

Die Entwicklung in Großbritannien wurde zum Teil ebenfalls vom Pariser *Japonisme* beeinflusst. Jedoch rezipierten die dortigen Künstler die japanische Kunst auf andere Art und Weise. Als Beispiel sei James McNeill Whistler erwähnt, dessen frühe Auseinandersetzung mit der japanischen Kunst 1877 in London im Wohnzimmer der Residenz von Frederick Richards Leyland, dem *Peacock Room* (Abb. 69), zu sehen war. In diesem Pfauenzimmer wurde, eingebettet in die Sammlung chinesischen *Seladon*-Porzellans des Auftraggebers, die die

³⁴⁵ Delank, 1996, S. 164 sowie S. 189-193.

³⁴⁶ Delank, 1996, S. 172-184.

³⁴⁷ Delank, 1996, S. 164.

³⁴⁸ Vgl. Delank, 1996, S. 164.

³⁴⁹ Diese Bewegung findet ihren Ansatz in den 1860er Jahren bei den englischen Künstlergruppen wie *Arts and Crafts Movement* von William Morris oder auch bei den Präraffaeliten wie Dante Gabriel Rossetti. *The Aesthetic Movement* ist auch in der Literatur zu beobachten. Als einer der bedeutenden Schriftsteller in diesem Zusammenhang gilt Oscar Wilde. Vgl. dazu auch Kap. 2.5.6.

³⁵⁰ Delank, 1996, S. 164.

³⁵¹ Ebenda.

gesamte restliche Ausstattung des Zimmers ausmachte³⁵², Whistlers Gemälde *Princesse du Pays de la Porcelaine* (Abb. 70), das unverkennbar noch der *Japonaiserie* verpflichtete Bildnis einer vor einem japanischen Paravent posierenden Frau im Kimono, einen japanischen Sommerfächer haltend, präsentiert.

Wie in Paris und Wien war auch in London diese Art von Damenportrait groß in Mode. Whistler malte dieses Sujet wiederholt, jedoch war er sich der Elemente der japanischen Kunst bewusst und setzte sie gezielt ein.³⁵³ Sein *Portrait von Thomas Carlyle* (Abb. 71) erinnert an die Portreitmalerei von Édouard Manet, beispielsweise an dessen Bildnis von Émile Zola (Abb. 72). In einem weiteren, ähnlichen Portrait gibt der Maler seine Mutter Anna Macneill Whistler wieder. In beiden Bildnissen posieren jeweils die in schwarz gekleideten Protagonisten parallel zum Bildrahmen sitzend im Profil. Der dargestellte Innenraum ist in beiden Werken ähnlich. Man sieht lediglich eine schattierte Wand im Hintergrund, an der zwei Bilder hängen, wobei davon wenig mehr als nur zwei rechteckige Bilderrahmen zu erkennen sind. In dunklen Tönen gehaltene, senkrechte und waagrechte Rechtecke bestimmen den Raum und verleihen diesen Portraits Nüchternheit und Stille.

Der Übergang von *Japonaiserie* zu *Japonisme* ist bei Whistler schon anhand der genannten Beispiele gut zu beobachten.³⁵⁴ Whistler, der während seiner Zeit in Paris zu den zeitgenössischen, renommierten Malern zählte, ließ sich von dem dortigen *Japonisme* beeinflussen. Was Whistler von Manet, Monet oder van Gogh unterscheidet, ist das Bewusstsein der raumstrukturellen Ästhetik, der Nüchternheit und der Stille in der japanischen Kunst, eine Erkenntnis, die kennzeichnend für den *Anglo-Japonisme* ist.

Whistlers *Portrait von Thomas Carlyle* wurde von der Stadt Glasgow auf Bitte von *The Glasgow Boys* und *The Glasgow Girls* angekauft.³⁵⁵ Wie Buchanan oder auch Hirano anmerken, weckte der *Japonisme* Whistlers das Interesse dieser Künstler in Glasgow.³⁵⁶

Hier, in Glasgow, waren auch zwei weitere, für den Stil des *Anglo-Japonisme* zentral maßgebliche Personen tätig: Christopher Dresser und Charles Rennie Mackintosh. Der in Zusammenhang mit der Charakterisierung der japanischen Kunst aus westlicher Sicht bereits thematisierte gebürtige Glasgower Dresser³⁵⁷ gilt als einer der Entdecker der japanischen

³⁵² Linda Merrill, Whistler's Peacock Room, in: Freer Gallery of Art, 3, 2012. (10.10. 2019), URL: <https://www.webcitation.org/661rCnslT>.

³⁵³ Vgl. Buchanan, 1980, S. 3, sowie Hirano, 2014, S. 109-110.

³⁵⁴ Hirano, 2004, S. 109f., sowie William Buchanan, Japanese Influence on Charles Rennie Mackintosh, in: Newsletter Charles Rennie Mackintosh Society (Hg.), No.25, Glasgow 1980. S. 3.

³⁵⁵ Hirano, 2004, S. 110.

³⁵⁶ Ebenda. Whistler selbst hatte kaum unmittelbaren Bezug zu Glasgow, war sich jedoch seiner schottischen Herkunft bewusst. Er erhielt später von der Universität in Glasgow einen Ehrentitel.

³⁵⁷ Vgl. Kap.1.5.3.

Architektur. Er wurde, wie in Kapitel 2.2. ausgeführt, 1876 als Berater zum Aufbau des heutigen Tokyo National Museums nach Japan berufen und vermittelte seiner Geburtsstadt als Geschenk der japanischen Regierung japanisches Papier, Webwaren sowie Porzellan.³⁵⁸ Seine ästhetische Theorie, die er in seinem auch auf Deutsch aufgelegten Buch *Japan, Architecture, Art, Art-manufactures* publizierte,³⁵⁹ wurde in Glasgow von dem Architekten Charles Rennie Mackintosh übernommen. Buchanan weist zudem auf einen möglichen Einfluss Edward Sylvester Moses auf den Architekten hin, dessen 1886 publiziertes Buch *Japanese Homes and Their Surroundings* Mackintosh besaß.³⁶⁰ In diesem Buch hebt Morse unter anderem in einem Vergleich von japanischer Innenraumgestaltung mit Prunkräumen in europäischen Schlössern, die mit japanischem Porzellan und Paravents ausgestattet waren, hervor, was, anders als damals, aus heutiger Sicht freilich auf der Hand liegt, dass ein „Japonophile’s room“ eigentlich keineswegs japanisch ist.³⁶¹ Das Japanische liegt dem folgend auch für Dresser und Mackintosh nicht in der Ausgestaltung eines Raums mit exotischen Objekten aus dem Fernen Osten, sondern im Verständnis für die Raumgestaltung in der japanischen Architektur, dem spezifischen Verhältnis von Licht und Schatten, der sichtbaren Raumstruktur, die grundsätzlich aus senkrechten und waagrechten monochromen Einzelbauelementen besteht. Durch Schmucklosigkeit, welche eine Leere spüren lässt, macht der aus einfachen Strukturen entstehende Raum nicht nur einen rationalen Eindruck, sondern vermittelt Stil (Abb. 73, 74, 75 und 76). *The House for an Art Lover* (Abb. 77), das Mackintosh um 1901 entwarf, lässt beispielsweise seine Rezeption der japanischen Architektur vermuten.³⁶²

Mackintosh hatte großen Einfluss auf die *Jugendstilkünstler* der *Secession*, die später auch für die *Wiener Werkstätte* wirkten.³⁶³ Seine Werke wurden um 1904 auf der VIII. Ausstellung der *Secession* vorgestellt.³⁶⁴ Die Tendenz zur Stilisierung und Reduktion auf das Wesentliche als Formensprache Mackintoshs und allgemein des *Anglo-Japonisme* wurde von den *Wiener Jugendstilkünstlern* weitergeführt. Von den prominenten deutschen Architekten überschattet, waren die eigentlichen Entdecker dieser neuen Ästhetik im deutschsprachigen Raum die *Wiener Jugendstilkünstler*. Noch bevor Gropius und Itten sich um 1919 in Wien kennenlernten und das Konzept für die geplante Kunstschule *Bauhaus* erstellten, hatten, wie die folgenden Kapitel

³⁵⁸ Hirano, 2004, S110, sowie Buchanan, 1980, S. 3.

³⁵⁹ Delank, 1996, S. 63.

³⁶⁰ Buchanan, 1980, S. 5.

³⁶¹ Edward Sylvester Morse, *Japanese Homes and Their Surroundings*, Boston 1886, zit. nach Hirano, 2004, S. 113.

³⁶² Hirano, 2014, S. 106-107.

³⁶³ Delank, 1996, S. 116, sowie Fahr-Becker, 1994, S. 13-15.

³⁶⁴ Delank, 1996, S. 116.

zeigen sollen, die Wiener Künstler schon bewusst oder unbewusst die Ästhetik, die Gestaltungsprinzipien der japanischen Bauästhetik in ihr eigenes architektonisches Konzept übernommen.

3.2.1.2. JAPONISME IN DER ARCHITEKTUR HOFFMANNS UND SEINER KÜNSTLERKOLLEGEN - EINFLUSS DES ANGLO-JAPONISME

Die aus Glasgow eingeführte moderne Bauästhetik beruhend auf einer streng vertikal und horizontal ausgerichteten Konstruktion in der Wandstruktur ist im Entwurf für die Innenansicht des *Palais Stoclet* (Abb. 78) gut zu erkennen: Die Wand, die durch die dunkle Rahmung mit der daraus entstehenden hellen Leere einen Kontrast bildet, verleiht dem Raum Ruhe und Ordnung.

Der Entwurf des Dachaufbaus im *Haus Brauner* (Abb. 79), Hohe Warte, Wien, wird Hoffmann zugeschrieben.³⁶⁵ Der aus senkrechten und waagerechten Balken konstruierte Raum erinnert an die Innenstruktur der Bibliothek der *Glasgow School of Art* (Abb. 80), die von Mackintosh entworfen wurde, ist aber gleichzeitig unverkennbar mit der Architektur eines traditionellen japanischen Bauernhauses verwandt (Abb. 81).³⁶⁶ Hoffmanns Bevorzugung einer sichtbaren Konstruktion ist nicht nur in seinen architektonischen Raumkonzeptionen, sondern auch in seinen Möbeln, Ziergegenständen und Textilien für Wohnkultur das durchgehende Gestaltungsprinzip. Als weiteres Beispiel bei Hoffmann sei sein quadratischer Klappstuhl genannt (Abb. 82). Der quadratische Tisch, den er zwischen 1903 und 1904 entwarf, ist eine Konstruktion, die ebenfalls betont senkrecht und waagrecht konzipiert ist. Der Tisch besitzt unterhalb der Tischplatte eine rundumlaufende Vergitterung aus dunkel lackiertem Holz, wie sie von japanischen Architekturelementen her, wie Balken oder Schiebetüren, bekannt ist.

Die sichtbare Struktur aus schlichten Linien ist mit der Stützkonstruktion der Terrasse der Haupthalle des buddhistischen Tempels *Kiyomizu-dera* in Kyōto vergleichbar (Abb. 83). Zeitgleich schuf Mackintosh einen ähnlichen Tisch (Abb. 84) in quadratischer Form aus Eiche.³⁶⁷ Ob Hoffmann den von Mackintosh entworfenen Tisch kannte, ist nicht nachweisbar.

³⁶⁵ Siehe S. 381 im Kat. Ausst., *Verborgene Impressionen. Hidden impressions* / Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien 1990.

³⁶⁶ Ebenda.

³⁶⁷ Delank, 1996, S. 116.

Die Beispiele lassen aber stark eine Einwirkung des *Anglo-Japonisme* auf Hoffmann vermuten und seine Rezeption der japanischen Kunst erahnen.³⁶⁸

Die Entdeckung der japanischen Architektur in Wien ist in weiteren Beispielen wie zum Beispiel bei Josef Maria Olbrich zu sehen. Als Olbrich die verschiebbaren Innenwände im Ausstellungsgebäude der *Secession*, das der Architekt im Zeitraum zwischen 1897 und 1898 errichtete, einbaute, bezeichnete Ludwig Hevesi diese funktionelle Wandstruktur als „*einmalig außerhalb Japans*“.³⁶⁹ Diese Wandgestaltung war eine Adaption der japanischen Architektur, wobei das Gebäude damit dank der räumlichen Erweiterungsmöglichkeiten an Flexibilität gewann.³⁷⁰ Weitere Beispiele in Wien, deren moderne Bauästhetik sich als von Mackintosh und von japanischer Architektur inspiriert vermuten lassen, sind zum Beispiel der Entwurf des Innenraums für die *Sommervilla Felix Batsy* von Carl Witzmann (Abb. 85), das Sommerhaus für Walter Gamerith am Attersee von Ernst Anton Plischke (Abb. 86) und die Haustore im Karl-Marx-Hof in Wien von Karl Ehn (Abb. 87). Witzmann studierte von 1900 bis 1904 an der Kunstgewerbeschule in Wien bei Josef Hoffmann. Seine mittels schwarzer Rahmungen vergitterte Kassettendecke lässt sich gemeinsam mit dem Boden als ihrem Gegenstück mit Wand- und Deckengestaltungen in der japanischen Architektur (Abb. 73, 75 und 76) assoziieren. Auch die in die Wand eingebettete Nische hat eine ähnliche Funktion wie die japanische *Tokonoma*, in der Bilder- oder Schriftrollen zusammen mit Blumenarrangements präsentiert werden. Die von Witzmann entworfene Nische ist im Vergleich zur japanischen um ein Vielfaches erhöht und zusätzlich mit der Funktion *Oshiire*, einem in die Wand eingebauten Schrank, ausgestattet. Plischke studierte ebenfalls an der Kunstgewerbeschule sowie auch an der Akademie der bildenden Künste in Wien. 1929 ging er in die USA und lernte dort Frank Lloyd Wright kennen, musste jedoch wegen der Weltwirtschaftskrise nach Österreich zurückkehren. Im erwähnten im Zeitraum zwischen 1933 und 1935 errichteten Haus am Attersee forcierte er Klarheit im Umriss und Nüchternheit in der Struktur weitaus radikaler als Josef Hoffmann. Ehn, der zuerst in Wien an der Staatsgewerbeschule und danach wie Plischke an der Akademie der bildenden Künste studierte, errichtete, vom Wiener Stadtbauamt 1909 engagiert, mehrere soziale Wohnbauten. Besonders für seine innenhofseitig gelegenen Haustore im Karl-Marx-Hof in Wien, der im Zeitraum zwischen 1926 und 30 entstand, lässt sich Ehn formal vermutlich von den Eingangstoren schintoistischer Schreine, den *Torii*, (Abb.

³⁶⁸ Vgl. Delank, 1996, S. 116-117.

³⁶⁹ Ludwig Hevesi, weiteres vom Hause der Secession, in: Fremdenblatt Wien, 13.11. 1898, zit. nach: Wieninger, II., 1990, S. 55.

³⁷⁰ Wieninger, II., 1990, S. 55.

88) inspirieren. Ein solches, aus freistehenden, die Vertikale und Horizontale betonenden Balken bestehendes Holztor, das den Übergang von der weltlichen in die sakrale Sphäre symbolisiert, wurde auch im japanischen Garten auf der Wiener Weltausstellung präsentiert. Bei Ehn erfahren die *torii* gewissermaßen hier neben einer Profanisierung im Material von geweihtem Holz zu Beton (nur äußerst selten werden in Japan *torii* auch aus Metall oder, noch seltener, aus Beton errichtet) auch eine Umdeutung in einen Übergang von öffentlicher in eine private Sphäre.

3.2.2. JAPONISME BEI ADOLF LOOS

Auch der österreichische Architekt Adolf Loos erkannte die Modernität der japanischen Architektur. Loos lernte die japanische Baukunst in den USA auf der Weltausstellung in Chicago 1893 kennen.³⁷¹ Die von Loos 1904 in Montreux in der Schweiz errichtete Villa Karma wurde mit einer Halle mit Fenstern ausgestattet, die wie die japanischen Schiebefenster in einer Gitterstruktur gestaltet und mit weißem Papier bespannt waren.³⁷² Diese japonisierte Wandgestaltung taucht auch in weiteren Bauten Loos' auf, wie zum Beispiel im Geschäftshaus von *Goldman und Salatsch* (Abb. 89), dem heutigen *Looshaus*, am Michaelerplatz in Wien, im ebenfalls in Wien ansässigen Schneidergeschäft *Knize* (Abb. 90) oder im *Haus Scheu* (Abb. 91). Nicht nur die Wandgliederung des Rauminnen, sondern auch die durch vertikale und horizontale Linien strukturierten Räume überhaupt erinnern an Arbeiten Hoffmanns sowie an japanische Holzbaukonstruktionen.

Loos entdeckte in der japanischen Baukunst Elemente für die moderne Architektur. Seine zweite Frau Claire berichtet von seiner Rede auf der Ausstellung in der Gewerbeschule in Stuttgart 1927. Hier führte Loos anhand einer Streichholzschachtel aus: „*Die Häuser der Zukunft werden nicht aus Eisenbeton sein [...] das Haus der Zukunft ist aus Holz! Es hat verschiebbare Wände! Moderne Architektur ist: japanische Kultur plus europäische Tradition!*“³⁷³

Die Verwendung von Schiebefenstern und verschiebbaren Innenwänden bei Olbrich und Loos erfolgte früher als jene im *Haus Riehl* in Neubabelsberg von Ludwig Mies van der Rohe (Abb.

³⁷¹ Delank, 1996, S. 170.

³⁷² Ebenda.

³⁷³ Claire Loos, Adolf Loos Privat, Wien, 1936, S. 102, zit. nach Delank, 1996, S. 170.

92), dem deutschen Architekten und späteren Direktor des *Bauhaus*. Sein Bauwerk wurde 1907 errichtet.

3.3. POST-JAPONISME NACH 1920

Der *Japonisme* entstand, als westliche Künstler die Ästhetik der japanischen Kunst für sich entdeckten. Am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert setzte man sich im Westen am intensivsten mit Japan auseinander. Im Laufe der Zeit wurde die japanische Ästhetik so weit in die westliche Bild- und Bauästhetik integriert, dass sie nicht mehr als fremde, geschweige denn japanische wahrgenommen wurde. Das Ende des *Japonisme* wird je nach Kunsthistoriker unterschiedlich angesetzt. Wieninger setzt es um 1910 an,³⁷⁴ Mabuchi im Zeitraum zwischen 1910 und 1920, in dem der Erste Weltkrieg stattfand.³⁷⁵

Berger untersucht den *Post-Japonisme* anhand der Entwicklung der Malerei des Neoplastizismus und der abstrakten Malerei ab 1920. Er thematisiert den unterbewussten *Japonisme* bei jenen Malern, die nicht unbedingt als *Japonisants* angesehen werden. Sein Vergleich der Werke Piet Mondrians mit der japanischen Kunst ist aufschlussreich darin, wie das Japanische im letzten Jahrhundert die Malerei beeinflusste.

Anhand der 1906 entstandenen *Düne* Mondrians (Abb. 93) spricht Berger von einem Übergang von der zeichnerischen Abbildung zu einer reinen Farbgestaltung der Bildfläche, auf der die Düne weniger real als eher musterähnlich erscheint.³⁷⁶ „Die Absonderung der Farbordnung vom zeichnerischen Gefüge in musterähnlichen Sequenzen [...]“³⁷⁷ und „[...] die von schwarzen Konturen eingefassten Felder [...]“³⁷⁸ waren bereits kennzeichnend in den aufgeführten Beispielen der *Japonisants*, wie der *Nabis* oder der *Wiener Jugendstilkünstler*.

Die letzte Stufe des *Japonisme* war die Strukturierung der Bildfläche oder des Raumes in der Horizontalen und Vertikalen sowie das Schaffen eines Kontrasts durch schwarze Linien. Die Künstler in Glasgow und Wien erkannten dies zunächst in der Ästhetik japanischer Architektur

³⁷⁴ Wieninger, 2014 S. 261.

³⁷⁵ Mabuchi, 1997, S. 11.

³⁷⁶ Berger, 1980, S. 278.

³⁷⁷ Ebenda.

³⁷⁸ Ebenda.

und der Färberschablonen. Diese bild- und raumstrukturierenden Elemente sind zum Beispiel in den späteren Arbeiten Mondrians zu betrachten.³⁷⁹

Berger vergleicht die neoplastizistische *Komposition in Rot, Gelb und Blau* Mondrians (Abb. 94) mit dem japanischen Teehausinterieur (Abb. 95): „*Die Rhythmisierung aus genormten Teilen: Quadrat, aufrechtes oder liegendes Rechteck, schmale und breite Proportionen, in Wandfläche und in den Maßen vereinheitliche Bodenmatten, die schwarzen Stäbe, senkrecht und horizontal, im schwebenden Gleichgewicht.*“³⁸⁰ Den letzten Begriff, das „*schwebende Gleichgewicht*“, zitiert Berger nach Mondrian in *Bauhausbücher*.³⁸¹ Ferner schreibt Decio Gioseffi 1957: „*Die wahre Vorgeschichte Mondrians nach 1919 muss in der traditionellen Architektur Japans gesucht werden. Struktur, Raumteilung, Gesinnung, bestimmt; aber auch die präzise Aufspaltung der Wand, die sich wie eine musikalische Partitur entfaltet.*“³⁸²

Es nicht möglich, das Ende des *Japonisme* exakt zu fixieren, denn es gibt unzählige Schaffende, die nach 1920 weiterhin die japanische Kunst als Vorbild nahmen, insbesondere in der Architektur, wie Mabuchi anmerkt.³⁸³

Ausgehend von Paris, teils über London und Glasgow, kam die japanisierte Kunst bald nach Wien. Der *Wiener Japonisme* erreichte um 1900 seine Blütezeit. Der *Japonisme* insgesamt breitete sich über alle europäischen Länder aus, wirkte aber auch in Russland und Australien.³⁸⁴

Es kam eine Zeit, in der das Interesse an japanischer Kunst in den westlichen Ländern zunehmend abnahm. Für Mabuchi fällt der erste Abbruch des *Japonisme* in den Zeitraum des Ersten Weltkrieges, in dem Japan gegenüber den westlichen Mächten als Feind auftrat. Damit wandelte sich das Image der japanischen Kultur vom Positiven ins Negative.³⁸⁵

Japan war bis zum Ausbruch des Weltkrieges ein exotisches, fremdes Land im Sinne des Orientalismus, dessen Begriff von Edward Said in seinem 1978 erschienen Buch *Orientalismus* konkretisiert wurde. Die japanische Kunst war von den westlichen Kunstkritikern zunächst als fremdartig, exotisch beurteilt worden. Die Japaner hatten die europäischen Kriterien für die eigene Kunst übernommen und angepasst. Diese Konstellation brach anlässlich der zwei Weltkriege, in denen Japan sich gegen die westlichen Großmächte richtete, zusammen. Japan

³⁷⁹ Vgl. Berger, 1980, S. 278-279.

³⁸⁰ Berger, 1980, S. 279.

³⁸¹ Piet Mondrian, *Neue Gestaltung*, Bauhausbücher V, München 1925, S. 49, 55f, zit. nach Berger, 1980, S. 279.

³⁸² Zit. nach Maria Grazia Ottolenghi, *L'opera completa di Mondrian*, Milano 1974, S. 12.

³⁸³ Mabuchi, 1997, S. 11.

³⁸⁴ Vgl. Masayuki Okabe, Akiko Mabuchi, Atsushi Miura (Hg.), *Japonisme Nyumon* (Dt.: Einleitung in den Japonisme), Tokyo 2006.

³⁸⁵ Mabuchi, 1997, S. 11.

war nicht mehr das exotische Traumland, sondern ein realer Feind geworden. Die Zuneigung vieler westlicher Menschen für Japan war somit bis 1970 verschwunden.³⁸⁶

Das in den 1970er Jahren wiederbelebte Interesse an Japan und der damit verbundene, neue *Japonisme* ist laut Mabuchi eng mit dem wirtschaftlichen Erfolg und der Wiederanerkennung Japans in den westlichen Ländern verbunden.³⁸⁷ Dieser Hinweis ist interessant und eröffnet einen neuen Horizont für die Forschung zu *Japonisme*, reicht jedoch über den Themenbereich dieser Arbeit hinaus.

³⁸⁶ Ebenda.

³⁸⁷ Mabuchi, 1997, S. 11.

ZUSAMMENFASSUNG

In Hinsicht auf die kunsthistorische Entwicklung verschafften die Weltausstellungen der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts den damaligen Künstlern eine neue Weltsicht, zumal diese Veranstaltungen, zwar vor allem der Förderung der Industrie gewidmet, dennoch viel Raum für Kunst ließen. Ein maßgeblicher Teil der aus den Ausstellungen heraus erworbenen Exponate fand seinen endgültigen Platz in Sammlungen von Museen für angewandte Kunst, wie sie, nicht zuletzt auch als Folge dieser Expositionen und symptomatisch für diese Epoche, zum Zweck der Geschmacksbildung in der Bevölkerung bzw. Förderung der jeweiligen heimischen Industrie europaweit gegründet wurden.

Der *Japonisme* sowie das sich allmählich vertiefende Verständnis für japanische Kunst sind den jeweiligen Weltausstellungen, aber auch diesen Instituten zu verdanken. Zeitgenössische Kunstkritiker, wie Dresser oder Chesneau, beabsichtigten mit ihren Publikationen und Vorträgen über japanische Kunst die einheimische Kunstindustrie zu sensibilisieren und sie zugleich aufzufordern, die ästhetische Qualität inländischer Produkte zu steigern. Beide sahen in der Kunst aus dem Fernen Osten ein Ideal, warnten aber gleichzeitig davor, dieses einfach nachzuahmen. Dieser Aspekt ist insofern interessant, als Dresser und Chesneau bereits den *Japonisme* voraussahen, der in seinem späteren Stadium, erst nach der rein oberflächlichen Auseinandersetzung mit dem Exotismus, also nach dem früheren Stadium der *Japonaiserie*, sich ausprägen sollte.

Diese Arbeit erforscht den *Japonisme*, namentlich dessen Wiener Ausprägung, als künstlerisches Phänomen, wobei sie sich nicht primär auf die Analyse eines oder einiger weniger konkreter Einzelwerke beschränkt. Sie versucht, diesem Phänomen eine Kontur zu geben. Es werden Kriterien für japonisierte Kunstwerke thematisiert, wobei zwei Begriffe auseinandergehalten werden: *Japonaiserie* und *Japonisme*. In der bekannten Forschung ist diese terminologische Differenzierung im deutschsprachigen Raum bisher noch nicht vollzogen worden. Diese Arbeit berücksichtigt die terminologische Differenzierung, die, von den von Lacambre vorgeschlagenen Gesichtspunkten ausgehend, seit den 1980er Jahren im französischen, englischen und japanischen Forschungsraum etabliert ist.

Dem folgend wird hier auch für die Wiener Rezeptionsgeschichte der japanischen Kunst in zwei Stadien unterteilt, in *Japonaiserie* und *Japonisme*. Als Beispiel für *Wiener Japonaiserie* wird Makart genannt, in dessen berühmtem Damenbild der als Japanerin posierenden Baronin Stummer von Tarnok der exotistische Zug hier die Formensprache bestimmt.

Den Werdegang des *Wiener Japonisme*, der sich dadurch auszeichnet, dass Elemente der japanischen Kunst in den Werken westlicher Künstler derart verklausuliert Platz nehmen, dass diese nichtmehr explizit als genuin japanisch erfasst werden können, versucht diese Arbeit aus der Gründung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* in Wien heraus nachzugehen und die Relation zwischen den *Wiener Jugendstilkünstlern* und der Sammlung japanischer Kunst in diesem Museum bzw. dessen Kunstgewerbeschule zu klären, indem ihre Werke mit ihrer möglichen Impulsquelle verglichen werden. In diesem Zusammenhang fokussiert diese Arbeit unter den zahlreichen Erzeugnissen Japans in der Sammlung in einem Schwerpunkt auf japanisches Papier und hier vor allem auf Färberschablonen und deren Muster sowie auf japanische Symbole, wie sie von den *Wiener Jugendstilkünstlern* in ihrer Kunstzeitschrift *Ver sacrum* vielfach rezipiert wurden und deren Ästhetik sich in den Werken der Künstler dieser Bewegung widerspiegelt, so z. B. in expressivem Linienwerk ihrer Graphik oder namentlich in den so wiedergegebenen Unwetterdarstellungen in *Ver sacrum*. Merkmale des Japanischen werden beispielsweise in den Werken Klimts aber nicht nur in Zitaten japanischer (Textil-)Muster sondern auch im Einfluss der Stofflichkeit japanischer Lackarbeit, mutmaßlich, vielleicht auch nur in Spuren, der Tenmoku-Keramik, aber ganz besonders in Impulsen aus der altjapanischen Hofmalerei und damit auch im Einsatz von Blattgold gefunden. Ferner werden die Ästhetik, die sich auf schlichte Linien beschränkt, und der Helldunkelkontrast als das Japanische bei Hoffmann konstatiert und seine Anlehnung an die japanische Bauästhetik, an deren raumstrukturierende streng und betont vertikale und horizontale Ausrichtung (ihrer Bauelemente) sowie deren Schlichtheit als Ansätze zu moderner Architektur festgemacht, wie sie auch bei Josef Maria Olbrich, Carl Witzmann, Ernst Anton Plischke und im Besonderen vor allem unübersehbar bei Adolf Loos zu beobachten sind.

Beachtenswert ist, dass der *Wiener Japonisme*, so wenig er von Impulsen aus nur einer Richtung geleitet wurde, auch keineswegs ein sich an einer einzigen Richtung orientierender Stil war. Bei den *Wiener Jugendstilkünstlern* sind mehrere Einflüsse feststellbar: die Weltausstellungen, verschiedenste japanische Schenkungen sowie Donationen westlicher Sammler an die Monarchie und deren Einrichtungen, der *Pariser Japonisme* sowie der *Anglo-Japonisme*. Vergleichend mit den Pariser Beispielen werden in dieser Arbeit die Charakteristik und der Unterschied des *Wiener Japonisme* zu seinem Pariser Pendant thematisiert.

Der *Pariser Japonisme* ist ein die Malerei betonender. Er eröffnete der westlichen Malerei eine neue Perspektive, brachte neue Farben, neue Motive und einen neuen Zugang zu den Motiven. Er befasste sich damit, die Wiedergabe der Natur durch die Abwesenheit, die Auslassung des

Gemeinten, des zentralen Motivs zu suggerieren. Diese Reduktion auf einen Teil des Ganzen sprachen Claude Monet in Paris und Hermann Bahr in Wien als *das Japanische* an.

Der Einfluss japanischer kunstgewerblicher Ästhetik, der als kennzeichnend für den *Japonisme* in Wien im Unterschied zu dessen Pariser Ausprägung gilt und speziell in den Entwürfen für die Erzeugnisse der *Wiener Secessionisten* gut zu beobachten ist, hat seine Quelle neben japanischen Vorlagen auch in Glasgow, wo die Ästhetik der japanischen Kunst in Alltagsgegenständen studiert wurde. Über den *Anglo-Japonisme*, vermittelt vor allem durch Mackintosh und Dresser, entdeckten die *Wiener Jugendstilkünstler* Ende des 19. Jahrhunderts, wahrscheinlich als erste im deutschsprachigen Raum, die japanische Bauästhetik. In welchem Ausmaß sie sich dessen bewusst waren, ist nicht eindeutig nachweisbar. Jedoch nahm die Tendenz zur Stilisierung durch schlichte Linienführung, die bis zur Abstraktion führt, die im letzten Jahrhundert zahlreiche Kunstwerke der Malerei, der Architektur, aber auch das industrielle Design prägte, im deutschsprachigen Raum ihren Anfang in Wien, noch bevor diese sich bei den Künstlern des *Bauhaus* in Deutschland so nachhaltig festsetzte.

Aller Bemühungen zum Trotz, das Phänomen des *Wiener Japonisme* in Kontext und Vergleich mit entsprechenden Erscheinungen im europäischen Umfeld umfassend darzustellen und zu konkretisieren, kann es sein, dass die Auswahl der Beispiele etwas zu selektiv erscheint und diese Arbeit sich damit dem Vorwurf ausgesetzt sehen könnte, diese Erscheinung einseitig zu präsentieren. Es ist der Autorin der vorliegenden Arbeit bewusst, dass die beschriebene Tendenz zur Stilisierung und Abstraktion als Phänomen des *Japonisme* durchaus noch detaillierter untersucht werden und auch auf Einzelbeispiele noch ausführlicher eingegangen werden könnte. Jedoch dem Vorhaben dieser Arbeit, die Entwicklung und Ausprägung eines künstlerischen Phänomens übergreifend darzulegen aber einen umfänglichen Rahmen nicht zu sprengen, geschuldet, konnten in diese Arbeit nicht alle Erscheinungsformen, z. B. nicht alle kunstgewerblichen Gattungen, wie zum Beispiel Keramik-, Glas- und Metallarbeiten sowie Möbel, auch wenn die beschriebene Stilrichtung des *Wiener Japonisme* weitere Evidenz auch in Keramiken, Metallerzeugnissen und Möbeln findet, aufgenommen werden.

Trotz der genannten Schwächen, die dieser Arbeit innewohnen mögen, hofft die Autorin doch, das Phänomen der *Japonaiserie* und des *Japonisme* in Wien übersichtlich und transparent sowie auch umfänglich ausreichend dargestellt und mit der Einführung der genannten beiden in der Forschung außerhalb des deutschen Sprachraums gebräuchlichen Termini ihren kleinen Beitrag zur Japonismusforschung im deutschen Sprachraum geleistet zu haben.

LITERATURVERZEICHNIS

Abe 1999

Kosei Abe, *Introduction to History of Modern Design*, in: The Concise History of Modern Design. Tokyo 1999, S. 7-21.

Amagai 2001

Yoshinori Amagai, *Wien Bankoku Hakurankai Programm to Nihongo (Dt.: Das Ausstellungsprogramm für die Wiener Ausstellung und die japanische Übersetzung)*, in: Dai Tanaka (Hg.), *A History of Japanese and Western Design. Exchange and Influence*, Kyōto 2001, S. 120-123.

Amagai 2010

Yoshinori Amagai, *Ouyoubijutsu shisou dounyu no rekishi (Dt.: Geschichte der Einführung der Diskussion über die angewandte Kunst in Japan)*. Tokyo 2010.

Arai 2015

Kei Arai, *Nihonga to Zairyō (Dt.: Japanische Malerei und deren Materialien)*, Tokyo 2015.

Barth 2014

Volker Barth, *Weltausstellung und Nachrichtenwelt*. Presse, Telegrafie und internationale Agenturen um 1873, in: *Experiment Metropole 1873. Wien und die Weltausstellung* (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2014), Wien 2014, S. 36-43.

Baumuk 1993

Bodo Baumuk, *Japan auf den Weltausstellungen 1862 – 1933*, in: Berliner Festspiele GmbH. (Hg.), *Japan und Europa: 1543 – 1929. Essays* (Essayband zur Ausstellung der „43. Berliner Festspiele“ im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993) Berlin 1993, S. 44-49.

Benesch 2018

Evelyn Benesch, *Vom Fremden zum Neuen. Die Ästhetik des Fernen Ostens und die Dämmerung der Moderne*, in: Evelyn Benesch (Hg.), *Faszination Japan. Monet, Van Gogh, Klimt* (Kat. Ausst. Kunstforum Wien 2018 - 2019), Wien 2018, S. 8-11.

Evelyn Benesch, *Die Nabis und die Ästhetik der fließenden Welt*, in: Evelyn Benesch (Hg.), *Faszination Japan. Monet, Van Gogh, Klimt* (Kat. Ausst. Kunstforum Wien 2018 - 2019), Wien 2018, S. 126-129.

Berger 1980

Klaus Berger, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920*. München 1980.

Boeckel 1988

Matthias Boeckel, „... ein echtes Werk aus dem Geist und dem Styl der Renaissance“. *Die Bauten des Museums 1863-1909*, in: Peter Noever (Hg.), *Tradition und Experiment*, das österreichische Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1988, S. 14-34.

Buchanan 1980

William Buchanan, *Japanese Influence on Charles Rennie Mackintosh*, in: Newsletter Charles Rennie Mackintosh Society (Hg.), No.25, Glasgow 1980.

Budde 1993

Hendrik Budde, *Japanische Farbholzschnitte und europäische Kunst: Maler und Sammler im 19. Jahrhundert*, in: Doris Croissant, Lothar Ledderose u. a. (Hg.), *Japan und Europa: 1543 - 1929* (Kat. Ausst., Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993), Berlin 1993, S. 164-177.

Burty 1872, I.

Philippe Burty, *Japonisme*, in: *La Renaissance Littéraire et Artistique*, Paris, 18. Mai 1872, Nr. 4, S. 25-26.

Burty 1872, II.

Philippe Burty, *Japonisme*, in: *La Renaissance Littéraire et Artistique*, Paris, 15. Juni 1872, Nr. 8, S. 59-60.

Burty 1872, III.

Philippe Burty, *Japonisme*, in: *La Renaissance Littéraire et Artistique*, Paris, 6. Juli 1872, Nr. 11, S. 83-84.

Burty 1872, IV.

Philippe Burty, *Japonisme*, in: La Renaissance Littéraire et Artistique, Paris, 10. August 1872, Nr. 16, S. 122-123.

Burty 1873

Philippe Burty, *Japonisme*, in: La Renaissance Littéraire et Artistique, Paris, 8. Februar 1873, N.1, 3-5.

Chesneau 1878

Ernst Chesneau, *Exposition universelle. Le Japon à Paris*, in: Gazette des Beaux-Arts, Paris 1878, S. 385-397.

Cooper 1993

Michael Cooper, *Frühe europäische Berichte aus Japan*, in: Doris Croissant, Lothar Ledderose u. a. (Hg.), Japan und Europa: 1543 - 1929 (Kat. Ausst., Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993), Berlin 1993, S. 46-55.

Delank 1996

Claudia Delank, *Das imaginäre Japan in der Kunst: „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, München 1996.

Denis 1890

Maurice Denis, *Art et Critique*, Paris 1890.

Dresser 1863, I

Christopher Dresser, *Japanese Ornament*, in: The Builder, Nr. 1059, 1863, S. 364-365.

Dresser 1863, II

Christopher Dresser, *The Ornamental Art of Japan*, in: The Builder, Nr. 1062, 1863, S. 423-424.

Duden 1974

Duden, *Fremdwörterbuch*, 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Band 5, Mannheim 1974, S. 227.

Duret 1878

Théodore Duret, *Les peintres impressionnistes*, Paris 1878.

Eitelberger 1879

Rudolf von Eitelberger, *Gründung des österreichischen Museums*, in: ders., *Österreichische Kunstinstitute und kunstgewerbliche Zeitfragen*. Wien 1879.

Engel 1964

Heinrich Engel, *The japanese house, a tradition for contemporary architecture*, Rutland, 1964.

Fahr-Becker 1994

Gabriele Fahr-Becker, *Wiener Werkstätte 1903-1932*, Köln 1994.

Falke 1873

Jacob von Falke, *Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung*, Wien 1873.

Fenollosa 1882

Ernest Francisso Fenollosa, *Bijutsu shinsetsu* (Dt.: *Die Wahre Theorie der Kunst*), Tokyo 1882, neu herausgegeben von Kindaigeijutsu Kenkyūkai, Tokyo, 2019, S. 165-176.

Fliedl 1989

Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt 1862-1918. Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1989.

Florman 1990

Lisa Florman, *Gustav Klimt and Precedent of Ancient Greece*, in: *The Art Bulletin*, June, 1990, S. 10-326.

Forum der Designgeschichte 2014

Forum der Designgeschichte, *A History of Japanese and Western Design. Exchange and influence*, Kyōto 2014.

Franz 2000

Rainald Franz, *Das System Gottfried Sempers. Reform des Kunstgewerbes und Grundlagen für ein Museum für Kunst und Industrie in ihren Auswirkungen auf das Österreichische Museum*, in: Peter Noever (Hg.), *Kunst und Industrie, die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*, Wien 2000, S. 41-51.

Friese 1990

Eberhard Friese, *Philipp Franz von Siebold (1796 - 1866) und sein Japanwerk heute*, in: Japanisches Kulturinstitut Köln (Hg.), *Kulturvermittler zwischen Japan und Deutschland: biographische Skizzen aus vier Jahrhunderten*, Frankfurt a. M. 1990, S. 31-49.

Fux 1973

Herbert Fux, *Japan auf der Weltausstellung in Wien 1873*, Wien 1973.

Gianfreda 2015

Sandra Gianfreda, *Zur Ausstellung*, in: Museum Folkwang (Hg.) *Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan* (Kat. Ausst., Museum Folkwang, Essen 2015), Essen 2015, S. 13-18.

Gianfreda 2018

Sandra Gianfreda, *Japanisch inspiriert, Kunst in Frankreich nach 1860*, in: Evelyn Benesch (Hg.), *Faszination Japan. Monet, Van Gogh, Klimt* (Kat. Ausst. Kunstforum Wien 2018 - 2019), Wien 2018, S. 80-87.

Gimpel 1963

René Gimpel, *Journal d'un collectionneur, marchand de tableaux*, Paris 1963

Gleis 2014

Ralph Gleis, *Gliederung der Weltausstellung*. in: *Experiment Metropole. 1873: Wien und die Weltausstellung* (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2014), Wien 2014, S. 445-447.

Hardach-Pinke 1990

Irene Hardach-Pinke, *Die Entstehung des modernen Japan und seine Wahrnehmung durch den Westen*, in: Irene Hardach-Pinke (Hg.), *Japan: Eine andere Moderne*, Tübingen 1990, S. 11-36.

Hirano 2014

Emiko Hirano, *Charles Rennie Mackintosh and Japonisme. Its Historical and Cultural Backgrounds*, in: Toho liberal Arts Review (Hg.) No. 46, Tokyo 2014, S. 103-115.

Hevesi 1898

Ludwig Hevesi, *Weiteres vom Hause der Secession*, in: *Fremdenblatt Wien*, 13.11. 1898.

Hokenson 2004

Jan Hokenson, *Japan, France, and East-West aesthetics: French literature, 1867 - 2000*, Madison, New Jersey 2004.

Impey 1993

Oliver Impey, *Japanisches Exportkunsth Handwerk und seine Auswirkungen auf die europäische Kunst des 17. Und 18. Jahrhunderts*, in: Doris Croissant, Lothar Ledderose u. a. (Hg.), *Japan und Europa: 1543 - 1929* (Kat. Ausst., Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993), Berlin 1993, S. 147-163.

Ishii 2010

Takashi Ishii, *Nihon Kaikoku shi* (Dt.: *Geschichte der Staatsöffnung Japans*), Tokyo 2010.

Kanda / Takami 1999

Akio Kanda, Kenshiro Takami, *Kindai Design no kodou. Nihon no dento to oubeika he no michi* (Dt.: *Der Beginn des modernen Designs. Die Tradition und die Verwestlichung Japans*), in: *The Concise History of Modern Design*. Tokyo 1999, S. 23-70.

Kat. Ausst. Experiment Metropole / Wien Museum 2014

Wolfgang Kos, Ralph Gleis (Hg.), *Experiment Metropole. 1873: Wien und die Weltausstellung* (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2014), Wien 2014.

Kat. Ausst. Faszination Japan / Kunstforum Wien 2018 - 2019

Evelyn Benesch (Hg.), *Faszination Japan. Monet, Van Gogh, Klimt* (Kat. Ausst. Kunstforum Wien 2018 - 2019), Wien 2018.

Kat. Ausst. Inspiration Japan / Museum Folkwang Essen 2015

Museum Folkwang (Hg.), *Monet, Gauguin, van Gogh...* (Kat. Ausst., Museum Folkwang, Essen 2015), Essen 2015.

Kat. Ausst. Japan Makie / Kyōto National Museum 2008

Kyōto National Museum (Hg.), *Japan Makie. Kyuuden o kazaru, Touyo no kirameki (Dt.: Japanische Lackkunst als Schmuck europäischer Schlösser)* (Kat. Ausst., Kyōto National Museum, Kyōto 2008) , Kyōto 2008.

Kat. Ausst. Japan und Europa: 1543 - 1929 / Martin-Gropius-Bau Berlin 1993

Doris Croissant / Lothar Ledderose u. a. (Hg.), *Japan und Europa: 1543 - 1929* (Kat. Ausst., Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993), Berlin 1993.

Kat. Ausst. Japans Schönheit, Japans Seele / Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 2003

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Japans Schönheit, Japans Seele. Meisterwerke aus dem Tokyo National Museum. Die großen Sammlungen* (Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2003), Bonn 2003.

Kat. Ausst. Japonisme in Vienna / Tobu Museum of Art Tokyo 1995

The Tokyo Shimbun (Hg.), *Japonisme in Vienna* (Kat. Ausst. Tobu Museum of Art Tokyo), Tokyo 1995.

Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions / Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien 1990

Peter Pantzer / Johannes Wieninger (Hg.), *Verborgene Impressionen. Hidden impressions. Japonismus in Wien 1870-1930* (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), Wien 1990.

Kat. Ausst. Wien um 1900 / Sezon Museum of Art Tokyo 1989

Klimt, Schiele und ihre Zeit (Kat. Ausst., Sezon Museum of Art, Tokyo 1989), Tokyo 1989.

Kobayashi 2017

Koji Kobayashi, *In Search of the Multiple Origins of Namban Laquer. Recognition of problems*, in: Tokyo National Research Institute for Culture Properties (Hg.) *In Search of the Multiple Origins of Namban Laquer. International Symposium Proceedings*, Tokyo 2017, S. 6-9.

Kobayashi, Yoshida 2017

Koji Kobayashi / Kunio Yoshida, *Period of production of Namban Lacquer*, in: National Research Institute for Culture Properties (Hg.) *In Search of the Multiple Origins of Namban Laquer. International Symposium Proceedings*, Tokyo 2017, S. 16-18.

Kobayashi 2006

Toshinobu Kobayashi, *Nihon Bijutsu no Kaigai Ryuushutsu. Japonisme no Shushi ha donoyouni makaretanoka* (Dt.: *Ausfuhr japanischer Kunst in den Westen. Wie entstand der Japonisme*), in: Shuji Tanaka (Hg.) *Japonisme Nyumon* (Dt.: *Einleitung in den Japonisme*), Tokyo 2006, S. 13-25.

Koja 2002

Stephan Koja, *Die Lehren Frankreichs*, in: Stephan Koja (Hg.) *Gustav Klimt. Landschaften* (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2002), Wien 2002, S. 38-40.

Körber 2017

Körber Ulrike, *Lacquered Luso-Asian furniture of Indian and Chinese origin closely related with Namban lacquer*, in: Tokyo National Research Institute for Culture Properties (Hg.) *In Search of the Multiple Origins of Namban Laquer. International Symposium Proceedings*, Tokyo 2017, S. 34-35.

Koshi 1990

Koichi Koshi, *Japanisches bei Klimt*, in: Peter Pantzer / Johannes Wieninger (Hg.), *Verborgene Impressionen. Hidden impressions* (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990) Wien 1990, S. 94-108.

Krejsa / Pantzer 1989

Julia Krejsa / Peter Pantzer, *Japanisches Wien*. Wien 1989.

Krusche 1973

Dietrich Krusche, *Japan. Konkrete Fremde. Eine Kritik der Modalitäten europäischer Erfahrung von Fremde*, München 1973.

Lacambre 1980

Genevieve Lacambre, *Les milieux japonisants à Paris, 1860-1880*, in: The Society for the Study of Japonisme (Hg.) *Japonisme in Art. An international Symposium*, Tokyo 1980, S. 43-55.

Leeman 2014

Noëmi Leeman, *Die Weltausstellung kommt nach Wien. Ein Unternehmen der Superlative*, in: Experiment Metropole 1873. Wien und die Weltausstellung (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2014), Wien 2014, S. 118-125.

Mabuchi 1990

Akiko Mabuchi, *Die japanischen Muster und Motive bei Gustav Klimt*, in: Peter Pantzer / Johannes Wieninger (Hg.), *Verborgene Impressionen. Hidden impressions* (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), Wien 1990, S. 109-114.

Mabuchi 1997

Akiko Mabuchi, *Japonisme. Représentations et Imaginaires des Européens*, Tokyo 1997.

Marx 1909

Roger Marx, *Les Nymphéas de M. Claude Monet*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Paris 1909.

Matsumura 2002

Eri Matsumura, *Kabegami no Japonisme*. (Dt.: Der Japonisme in den europäischen Wandtapeten) Kyōto 2002.

Maurel 1871

François Maurel, *Le Papier japonais. Histoire et fabrication d'après des documents anglais et indigènes*, Mémoire de l'Athénée oriental, Paris 1871.

Merrill 2012

Linda Merrill, *Whistler's Peacock Room*, in: Freer Gallery of Art, 3, 2012. (10.10. 2019), URL: <https://www.webcitation.org/661rCNslT>.

Miura 2006

Atsushi Miura, *France 1890 nen izen. (Dt.: Japonisme in Frankreich vor 1890)*, in: Masayuki Okabe, Akiko Mabuchi, Atsushi Miura (Hg.), *Japonisme Nyumon (Dt.: Einleitung in den Japonisme)*, Tokyo 2006. S.26-50.

Miyajima 2003

Shinichi Miyajima, *Die zwei Gesichter der japanische Kunst*, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Japans Schönheit, Japans Seele. Meisterwerke aus dem Tokyo National Museum. Die großen Sammlungen (Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2003)*, Bonn 2003, S. 33-48.

Miyazaki 2006

Katsumi Miyazaki, *Japonisme toha nanika. France 1890nen ikou, souchoku no jidai (Dt.: Der Japonisme in Frankreich nach 1890. Ära der Dekorationskunst)*, in: Masayuki Okabe, Akiko Mabuchi, Atsushi Miura (Hg.), *Japonisme Nyumon (Dt.: Einleitung in den Japonisme)*, Tokyo 2006, S. 51-68.

Morse 1886

Edward Sylvester Morse, *Japanese Homes and Their Surroundings*, Boston 1886.

Nakamachi 2004

Keiko Nakamachi, *Rimpa no bijutsu (Dt.: Die Kunst von Rimpa)*, Tokyo 2004.

Nationalmuseum für moderne Kunst 2006

Nationalmuseum für moderne Kunst (Hg.), *Rimpa*. International Symposium Rimpa, Tokyo 2006.

Nebhay 1969

Christian M. Nebhay, *Gustav Klimt Dokumentation*, Wien 1969.

Nebhay 1978/79

Christian M. Nebhay, *Klimt Studien*, in: Mitteilungen der Österr. Galerie, Jg.22/23, Nr.66/67, Wien 1978/79.

Neuwirth 1990

Markus Neuwirth, *Die Ergreifung der Natur: Japonistische Tier- und Pflanzenstudien*, in: Peter Pantzer / Johannes Wieninger (Hg.), *Verborgene Impressionen. Hidden impressions* (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), Wien 1990, S. 65-76.

NHK 2008

NHK, Bi no Tsubo Seisakuhan (Hg.), *Byoubu* (Dt.: *Japanische Stellschirme*), Tokyo 2008.

Niimi 1992

Ryu Niimi, *Kuukan no Japonisme. Kenchiku, Interia ni okeru nihon shumi*, (Dt.: *Japonisme im Raum. Japonisme in Architektur und Interieur in Europa*), Tokyo 1992.

Ogata 2001

Kohji Ogata, *Austria tono Design Koryu* (Dt.: *Austausch zwischen Österreich und Japan im Bereich des industriellen Designs*), in: Dai Tanaka (Hg.), *A History of Japanese and Western Design. Exchange and Influence*, Kyōto 2001, S. 115-119, S. 124-132.

Okabe / Mabuchi / Miura 2006

Masayuki Okabe, Akiko Mabuchi, Atsushi Miura (Hg.), *Japonisme Nyumon* (Dt.: *Einleitung in den Japonisme*), Tokyo 2006.

Ottolenghi 1974

Maria Grazia Ottolenghi, *L'opera completa di Mondrian*, Milano 1974.

Pantzer 1990

Peter Pantzer, *Japonismus in Österreich oder: die Kunst kennt keine Grenzen*, in: Peter Pantzer / Johannes Wieninger (Hg.), *Verborgene Impressionen. Hidden impressions* (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), Wien 1990, S.13-22.

Pokorny-Nagel 2000

Kathrin Pokorny-Nagel, *Zur Gründungsgeschichte des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, in: Peter Noever (Hr.), *Kunst und Industrie, die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*, Wien 2000, S. 52-89.

Pokorny-Nagel 2014

Kathrin Pokorny-Nagel, *Vieles ist erreicht, aber noch mehr ist zu thun übrig. Das österreichische Museum für Kunst und Industrie und Weltausstellung*, in: *Experiment Metropole, 1873: Wien und die Wiener Weltausstellung 1873* (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2014), Wien 2014, S. 188-193.

Reichert 1993

Folker E. Reichert, *Zippangu, Japans Entdeckung im Mittelalter*, in: Doris Croissant, Lothar Ledderose u. a. (Hg.), *Japan und Europa: 1543 - 1929* (Kat. Ausst., Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993), Berlin 1993, S. 25-36.

Renan 1890

Ary Renan, *Les animaux dans l'art japonais*, in: Siegfried Bing (Hg.) *Le Japon artistique; documents d'art et d'industrie* v. 4, Paris 1890, S. 109-116.

Richter 1873

Carl Thomas Richter, *Officieller Ausstellungs-Bericht*. Wien 1873.

Roskill 1969

Mark Roskill, *Van Gogh, Gauguin and the Impressionist Circle*, London 1969.

Schmidt 1999

Vera Schmidt, *Alexander von Siebold: Die Tagebücher. Anmerkungen und Register*, in Hans Adalbert Dettmer, Regine Mathias u. a. (Hg.), *Acta Sieboldiana*, Wiesbaden 1999, S. 41.

Schur 1898

Ernst Schur, *Der Geist der japanischen Kunst*, in: *Ver sacrum*, 1. Jg. Wien 1898.

Segi 2007

Shinichi Segi, *Hayashi to sannin no juyou jinbutsu (Dt.: Hayashi und drei weitere Personen für die Entwicklung des Pariser Japonisme)*, in: Aiki Hashimoto (Hg.), Hayashi Tadamasa, Japonisme and Cultural Exchanges. Tokyo 2007, S.103-138.

Shimizu 2004

Christine Shimizu, *Die Bewertung und das Studium japanischer Kunst*, in: Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker und Évelyne Possémé (Hg.), *L'art nouveau. La maison Bing* (Kat. Ausst., Van Gogh Museum, Amsterdam 2004), Stuttgart 2004, S. 33-49.

Takashina 1991

Shuuji Takashina, *Nihon bijutsu o miru me. Higashi to nishi no deai (Dt.: Kompositorischer Vergleich zwischen japanischer und europäischer Malerei)*, Tokyo 1991.

Takashina 2006

Shuuji Takashina, *Japonisme toha nanika, Japonaiserie to Japonisme (Dt.: Was der Japonisme ist, Japonaiserie und Japonisme)*, in: Masayuki Okabe, Akiko Mabuchi, Atsushi Miura (Hg.), Japonisme Nyumon (Dt.: Einleitung in den Japonisme), Tokyo 2006. S. 3-10.

Teramoto 2017

Noriko Teramoto, *Les Exposition universelles de Paris et la naissance du Japonisme*. Kyōto 2017.

Tezuka 2007

Emiko Tezuka, *Nihonjinbijutsuka no Japonisme juyou to Hayashi Tadamasa (Dt.: Die Nachfrage nach japanischer Kunst in Paris im Zeitraum des Japonisme und Tadamasa Hayashi, ein japanischer Galerist in Paris)*, in: Aiki Hashimoto (Hg.), Hayashi Tadamasa, Japonisme and Cultural Exchanges, Tokyo 2007, S.201-238.

Tsunoyama 2000

Yukihiro Tsunoyama, *Wien Bankokuhaku no Kenkyu (Dt.: Forschung der Wiener Weltausstellung)*, Kyōto 2000.

Völker 1988

Angela Völker, *Zwischen Alltag und Museum – Kunsthandwerk*, in: Peter Noever (Hg.), *Tradition und Experiment. Das Österreichische Museum für Angewandte Kunst*, Wien, Wien 1988, S. 36-47.

Warlick 1992

M.E. Warlick, *Mythic Rebirth in Gustav Klimt's Stoclet Frieze: New Considerations of Its Egyptianizing Form and Content*, in: *The Art Bulletin*, March, 1992, S. 115-134.

Watanabe 2006

Toshio Watanabe, *Japonism in England, Gothic Revival and Japanese Gardens*, in: Masayuki Okabe, Akiko Mabuchi, Atsushi Miura (Hg.), *Japonisme Nyumon (Dt.: Einleitung in den Japonisme)*, Tokyo 2006, S. 69-89.

Weisberg 2004

Gabriel P. Weisberg, *Die Entstehung des Japonismus*, in: Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker und Évelyne Possémé (Hg.), *L'art nouveau. La maison Bing* (Kat. Ausst., Van Gogh Museum, Amsterdam 2004), Stuttgart 2004, S. 51-71.

Wickhoff 1898

Franz Wickhoff, *Kunst und Kunsthandwerk*, in: *Die Jugend*, München 1898.

Wieninger 1990, I.

Johannes Wieninger, *Japan in Wien*, in: Peter Pantzer / Johannes Wieninger (Hg.), *Verborgene Impressionen. Hidden impressions* (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), Wien 1990, S. 37-47.

Wieninger 1990, II.

Johannes Wieninger, *Die andere Nervenkunst. Japanische Kunst und Wien um 1900*, in: Peter Pantzer / Johannes Wieninger (Hg.), *Verborgene Impressionen. Hidden impressions* (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), Wien 1990, S. 48-64.

Wieninger 1995

Johannes Wieninger, *Youroupaka shita Nihon. Wien no Japonisme ni kansuru Kousatsu* (*Europäisiertes Japan, Gedanken über den Wiener Japonisme*), in: The Tokyo Shimbun (Hg.), *Japonisme in Vienna* (Kat. Ausst. Tobu Museum of Art Tokyo), Tokyo 1995, S. 12-18.

Wieninger 2013, I.

Johannes Wieninger, *Die Bedeutung der japanischen Färberschablone für Wien um 1900*, in: Christoph Thun-Hohenstein (Hg.), *MAK/ZINE #2/2012*, Wien 2013, S. 54-65.

Wieninger 2013, II.

Johannes Wieninger, *Japon. Zum Japonismus bei Gustav Klimt*, in: *Klimt's Golden Rider and Vienna. Celebrating the 150th Anniversary of Klimt's Birth* (Kat. Ausst. Nagoya 2013), Nagoya 2013, S. 262-267.

Wieninger 2014

Johannes Wieninger, *Gedanken zum „Japonismus“*, in: Hans-Günther Schwarz (Hg.), *Schiffbrüche und Idylle. Mensch, Natur und die vergängliche, fließende Welt (ukiyo-e) in Ost und West*, München 2014, S. 260-268.

Wilkinson 1982

Endymion Porter Wilkinson, *Japan ist ganz anders. Geschichte eines großen Mißverständnisses*, Königstein i. Taunus 1982.

ABBILDUNGEN



Abb. 1: **Bundeslade im Namban-Stil**, aus der zweiten Hälfte des 16. Jhdt., *Maki-e* (Metallpulvern), *Raden* (Perlmutter), National Museum Kyōto.



Abb. 2: **Bundeslade im Namban-Stil, Detail**, aus der zweiten Hälfte des 16. Jhdt., *Maki-e* (Metallpulvern), *Raden* (Perlmutter), National Museum Kyōto.



Abb. 3: **Émile Gallé, Koimonsōgyogata kabin** (Dt. *Vase-Karpfenzwillinge*), 1879-1889, Gravur aus Kristall, Kitazawa Museum of Art, Nagano.



Abb. 4: **Katsushika Hokusai**, 1849, *Gyorankanzeon* (Dt. *Kannon auf dem Karpfen*) Doppelseite aus *Hokusai Manga*, Holzschnitt.



Abb. 5: **Die k.u.k. Technische Militäarakademie**, *Vase mit Krabbe*, 1899, Keramik in roten, braunen und grünen Glasur, 18,55 x 5,5 cm, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 6: **Hans Makart**, *Die Japanerin*, 1875, Öl auf Mahagoni, 141,5 x 92,5 cm, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz.



Abb. 7: **Claude Monet**, *La Japonaise*, 1876, Öl auf Leinwand, 231,8 x 142,3 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



Abb. 8: **Claude Monet**, *Le Matin aux Saules*, 1926, Öl auf Leinwand, 200 x 1257 cm, Musée de l'Orangerie, Paris.



Abb. 9: **Hiroshige Ando**, *Yatsumi no hashi* (Dt. *Yatsumi Brücke*) aus dem Zyklus der *100 berühmte Ansichten von Edo*, Nr. 045, 2. Teil Sommer, 1856-1858.



Abb. 10: **Hiroshige Ando**, *Haneda no Watashi, Benten no yashiro* (Dt. *Fähre bei Haneda und Benten Shrein*) aus dem Zyklus der *100 berühmte Ansichten von Edo*, Nr. 072, 2. Teil Sommer, 1856-1858.



Abb. 11: **Paul Gauguin**, 1888, *Vision après le sermon*, Öl auf Leinwand, 72,2 x 91 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh.



Abb. 12: **Vincent van Gogh**, *Japonaiserie, Pruniers en fleurs* d'après Hiroshige, 1887, Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.



Abb. 13: **Tanyu Kanō**, *Innenansicht des Saals „Yon no ma“ (der vierte Saal)* in „Ninomaru goten“ (zweite Anlage) in der Burg Nijō jō, 1626, Kyōto.



Abb. 14: **Vincent van Gogh**, *Die Ebene von Auvers*, 1890, Öl auf Leinwand, 50 x 101 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

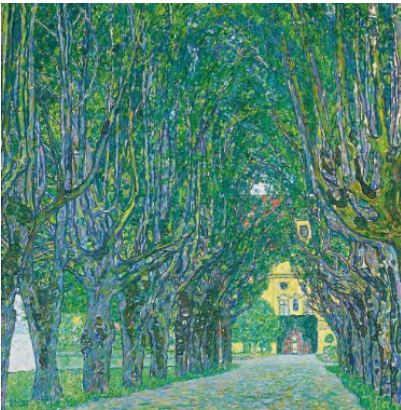


Abb. 15: **Gustav Klimt**, *Allee im Park von Schloss Kammer*, 1912, Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



Abb. 16: **Gustav Klimt**, *Der Goldene Ritter*, 1903, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm, Aichi Prefecture Museum of Art, Nagoya.



Abb. 17: **Japanischer Schreibkasten**, 19. Jh., Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 18: **Japanisches Lackmuster**, 19. Jh., 19. Jh.,
Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 19: **Japanisches Lackmuster**, 19. Jh., 19. Jh.,
Museum für angewandte Kunst, Wien.

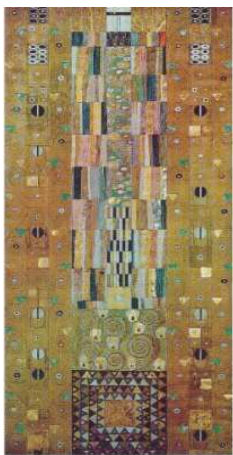


Abb. 20: **Gustav Klimt**, *Werkvorlage zum Stoclet-Fries, Mittelstück*,
Tempera, Bleistift auf Packpapier, 1909,
Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 21: **Gustav Klimt**, *Nixen*, 1902-1903, Öl auf Leinwand, 82 x 52 cm,
Bank Austria Kunstsammlung, Wien.



Abb. 22: **Gustav Klimt**, *Die drei Lebensalter der Frau*, 1905, Öl auf Leinwand, 180 x 180 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna; Rom.

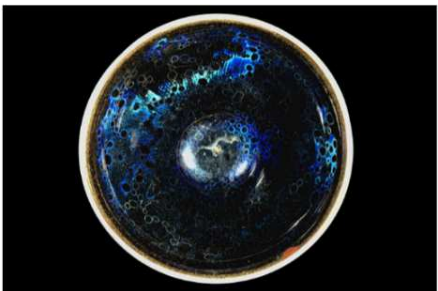


Abb. 23: **Yōhen Tenmoku Jawan**, registriert alsNationalschatz Japans, Song-Dynastie, aus den 12-13. Jahrhunderts, 6,8 x 13,6 cm, Fujita Museum, Osaka.

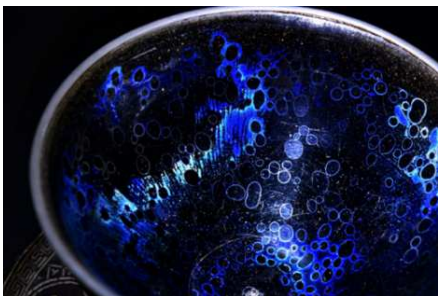


Abb. 23a: **Yōhen Tenmoku Jawan**, Detail, registriert als Nationalschatz Japans, Song-Dynastie, aus den 12. -13. Jahrhunderts, Fujita Museum, Osaka.



Abb. 24: **Gustav Klimt**, *Der Kuss*, 1908-1909, Öl auf Leinwand, 180 x 180 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

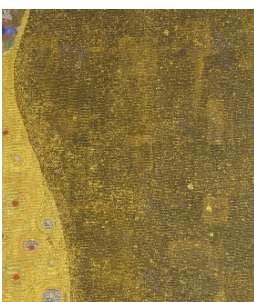


Abb. 24a: **Gustav Klimt**, *Der Kuss*, Detail, 1908-1909, Öl auf Leinwand, 180 x 180 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



Abb. 25: **Gustav Klimt**, *Adele Bloch-Bauer I*, 1907, Öl auf Leinwand, 138 x 138 cm, New Gallery, New York.

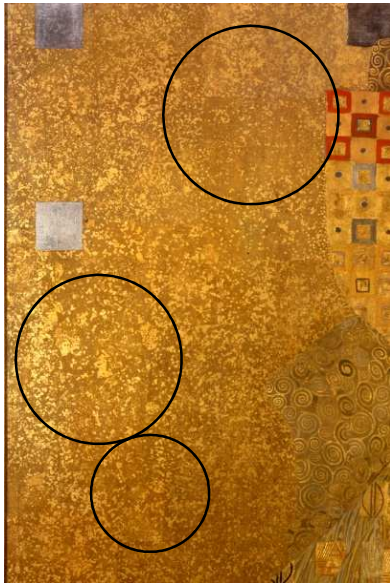


Abb. 25a: **Gustav Klimt**, *Adele Bloch-Bauer I*, Detail, 1907, Öl auf Leinwand, 138 x 138 cm, New Gallery, New York.



Abb. 26: **Japanischer Paravent**, *Frühling*, 18.-19. Jh., Farbe und Gold auf Papier, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 26a: **Japanischer Paravent**, *Frühling*, Detail, 18.-19. Jh., Farbe und Gold auf Papier, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 27: **Japanischer Paravent**,
Winter, 18.-19. Jh.,
Farbe und Gold auf Papier,
Museum für angewandte Kunst,
Wien.



Abb. 27a: **Japanischer Paravent**, *Winter*, *Detail*,
18.-19. Jh., Farbe und Gold auf
Papier, Museum für angewandte
Kunst, Wien.



Abb.28: **Gustav Klimt**, *Die Hoffnung II*, 1907,
Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm,
Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 29: **Gustav Klimt**, *Werkvorlagen zum Stoclet-Fries*, *Linker Abschluss des Lebensbaumes*,
1905-1909, Tempera, Aquarell, Goldfarbe, Silberbronze, Kreiden, Bleistift,
Deckweiß auf Papier, 197 x 115cm, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 30: **Palais Stoclet**, *Großer Speisesaal mit Mosaiken*, Innenansicht, 1905-1911, Brüssel.



Abb. 31: **Gustav Klimt**, *Baum*, *Werkvorlage zum Stoclet-Fries*, *Detail*, 1905-1907, Tempera, Aquarell, Goldfarbe, Silberbronze, Kreiden, Bleistift, Deckweiß auf Papier, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 32: **Martyrerkapelle für Heiligen Laurentius**, *Ranken und Hirsche an der Quelle*, ca. 440, musivische Ausstattung, Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna.



Abb. 33: **Querarm, Tonnengewölbe**, *Männliche Figur zwischen Weinranken*, *Detail*, 425 - 433, Mosaik, Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna.



Abb. 34: **Musivische Ausstattung**, *Akanthusranken*, 432 - 440, Mosaik, Baptisterium, San Giovanni in Laterano, Rom.



Abb. 35: **Japanische Färberschablone** aus der Sammlung Siebold, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 36: **Japanische Färberschablone** aus der Sammlung Siebold, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb.37: **Gustav Klimt**, *Werkvorlagen zum Stoclet-Fries, der Bodenstreifen, Detail*, 1905-1907, Tempera, Aquarell, Goldfarbe, Silberbronze, Kreiden, Bleistift, Deckweiß auf Papier, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 38: **Japanischer Paravent**, *Frühling, der Bodenstreifen, Detail*, 18.-19. Jh., Farbe und Gold auf Papier, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 39: **Japanischer Paravent**, *Winter, der Flussstreifen, Detail* 18.-19. Jh., Farbe und Gold auf Papier, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 40: **Gustav Klimt**, *die Erwartung*, Werkvorlage zum Stoclet-Fries, 1905-1907, Tempera, Aquarell, Goldfarbe, Silberbronze, Kreiden, Bleistift, Deckweiß auf Papier, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 40a: **Gustav Klimt**, *die Erwartung*, Werkvorlage zum Stoclet-Fries, Detail, 1905-1907, Tempera, Aquarell, Goldfarbe, Silberbronze, Kreiden, Bleistift, Deckweiß auf Papier, Museum für angewandte Kunst, Wien.

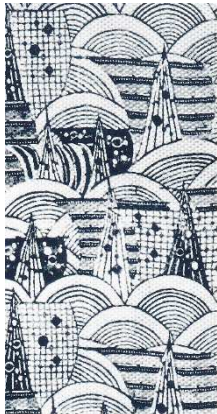


Abb. 41: **Japanisches Kimonomuster** Segel auf blauen Meereswellen



Abb. 42: **Eishi Hosoda**, *die Oiran Takigawa*, aus der Serie *Schönheiten aus dem Seiro*, 1794-1795, Farbholzschnitt, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 43: **Emilie Flöge**, Detail einer Aufnahme vor 1918.



Abb. 44: **Katsushika Hokusai**, Detail eines Holzschnittes aus *Manga 8*, 1817.



Abb. 45: **Gustav Klimt**, *Portrait von Emilie Flöge*, 1902, Öl auf Leinwand, 181x 84 cm, Wien Museum, Wien.



Abb. 46: **Japanische Färberschablone** aus der Sammlung Siebold, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 47: **Kolo Moser**, *Flächenmuster* in: *Ver sacrum V*, 1902, Backhausen und Söhne, Wien.



Abb. 48: **Japanische Färberschablone**, 19. Jh., Backhausen und Söhne, Wien.

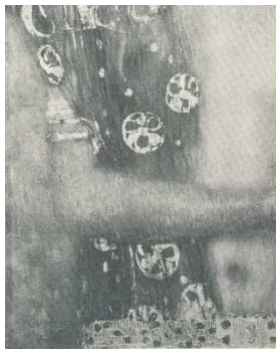


Abb. 49: **Gustav Klimt**, *Judith I, Detail*, 1901, 84 x 42 cm, Öl auf Leinwand, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

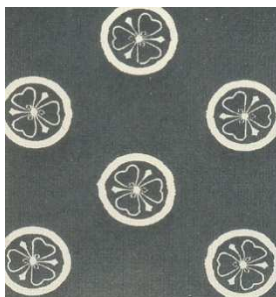


Abb. 50: **Japanisches Muster** „*Maru ni Handa*“.



Abb. 51: **Gustav Klimt**, *Wasserschlangen*, 1904-1907, Mischtechnik, Goldauflagen auf Pergament, 50 x 20 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

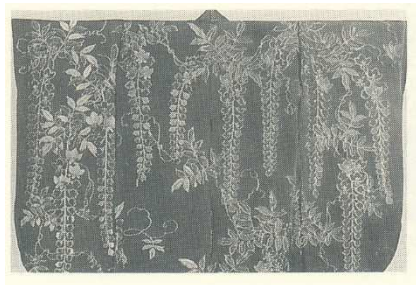


Abb. 52: **Kimono mit Goldstickerei des Glyzinenmusters.**

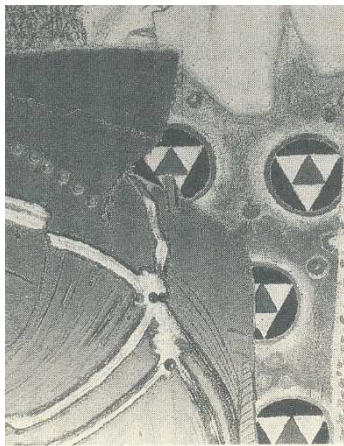


Abb. 53: **Gustav Klimt**, *Beethovenfries, Detail*, 1902, Kaseinfarbe auf Stuckgliederung, Secession, Wien.

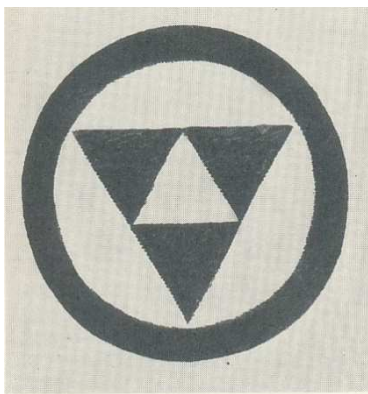


Abb. 54: **Japanisches Wappen der drei Schuppen.**

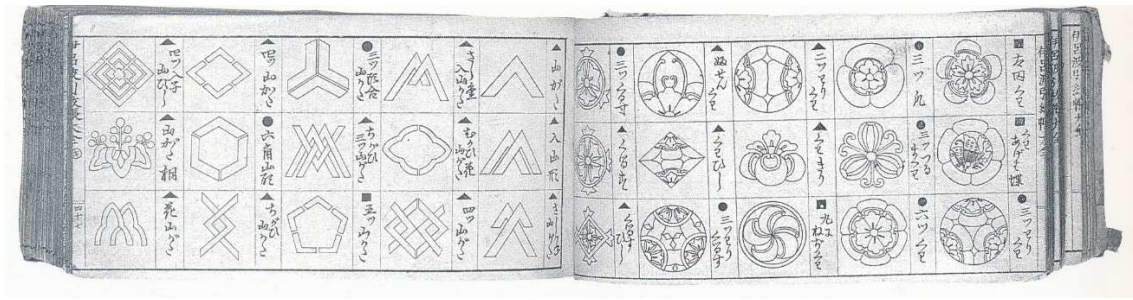


Abb. 55: **Shinosuke Ichihiro**, *Neues Wappenverzeichnis*, 1903, Museum für angewandte Kunst, Wien.

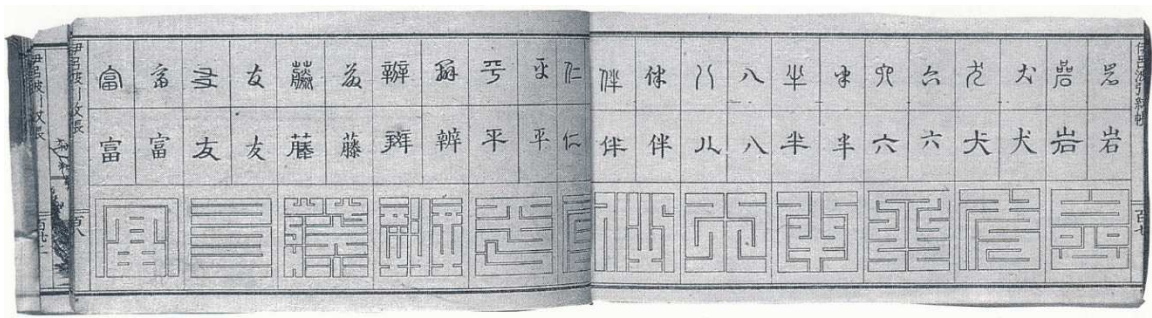


Abb. 56: **Kikuo Tanaka**, *Wappenverzeichnis*, 1881, Museum für angewandte Kunst, Wien



Abb. 57: **Kolo Moser**, *Signet der Wiener Werkstätte*, 1903, Wien.



Abb. 58: **Shinosuke Ichihiro**, *Neues Wappenverzeichnis*, 1903, Museum für angewandte Kunst, Wien.

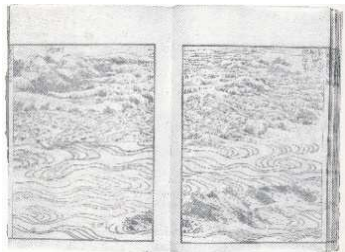


Abb. 59: **Katsushika Hokusai**, *Wellen*, in: II. Manga, 1815.



Abb. 60: **Adolf Michael Boehm**, *Wolken*, in: *Ver sacrum IV*, 1901. Wien.



Abb. 61: **Rudolf Bacher**, *Landschaft*, Federzeichnung,
in: Ver sacrum V, 1902, Wien.



Abb. 62: **Ferdinand Andri**, *Gewitterlüfte*, in: Ver sacrum IV, 1901,
Holzschnitt mit Golddruck. Wien.

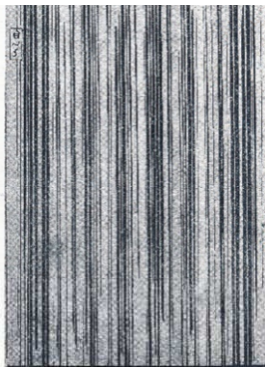


Abb. 63: **Katsushika Hokusai**, *Wasserfall*, in: Banshoku Tsuko, o. J.,
Museum für angewandte Kunst, Wien.

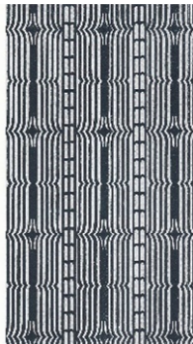


Abb. 64: **Josef Hoffmann**, *Stoffmuster „Wasserfall“*, 1910-1915,
Museum für angewandte Kunst, Wien.

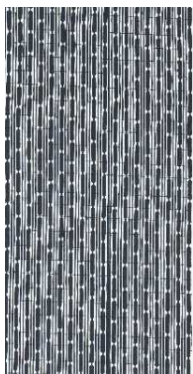


Abb. 65: **Japanische Färberschablone** aus der Sammlung Siebold,
Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 66: **Japanische Färberschablone** aus der Sammlung Siebold, 19. Jh., Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 67: **Ernst Stöhr**, *Illustration zu einem Gedicht*, in: *Ver sacrum II*, 1899, Wien.



Abb. 68: **J. Taschner**, *Elektrizität*, in: Martin Gerlach, *Allegorien*, Neue Folge, Wien 1896.



Abb. 69: **James Macneill Whistler**, *Blick in "the Peacock Room"*, 1877, Öl, Blattgold auf Leinwand, Leder, Holz, 421,6 x 613,4 x 1026,2 cm, Freer Gallery of Art, Washington, D.C.



Abb. 70: **James Macneill Whistler**, *Princesse du Pays de la Porcelaine*, 1864, Öl auf Holz, 201,5 x 116,1 cm, Freer Gallery of Art, Washington, D.C.



Abb.71: **James Macneill Whistler**, *Portrait von Thomas Carlyle*, 1872, Öl auf Leinwand, 171,1 x 143,5cm, Glasgow Museums and Art Galleries, Glasgow.



Abb. 72: **Édouard Manet**, *Émile Zola*, 1868, Öl auf Leinwand, 145 x 114 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 73: Gartenfassade der traditionellen japanischen Architektur.

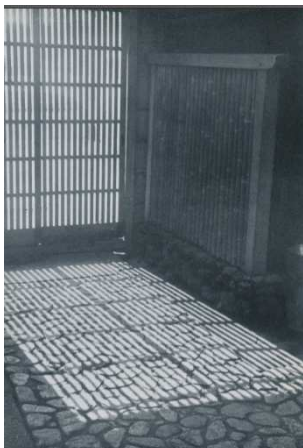


Abb. 74: Interieur des Hauseingangs der traditionellen japanischen Architektur.

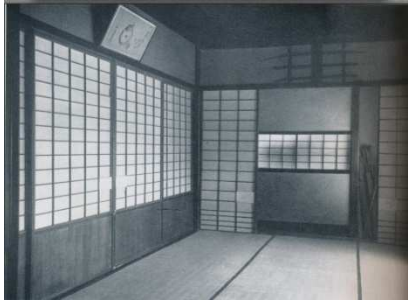


Abb. 75: Wohnzimmer der traditionellen japanischen Architektur.

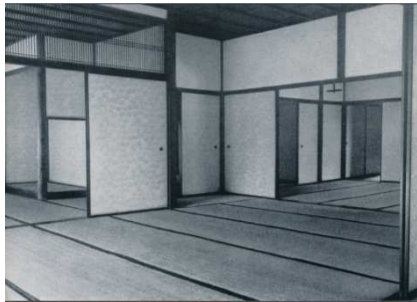


Abb. 76: Innenansicht der traditionellen japanischen Architektur.



Abb. 77: **Charles Rennie Mackintosh**,
Detail von The House for an Art Lover, 1901, Glasgow.

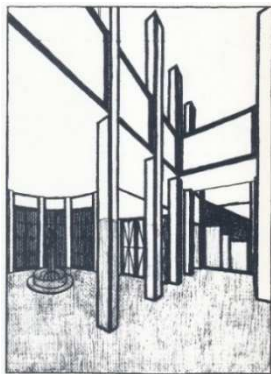


Abb. 78: **Josef Hoffmann**, *Palais Stoclet*, Innenansicht,
Tusche, Bleistift auf Papier, 1905,
Museum moderner Kunst, Wien.



Abb. 79: **Josef Hoffmann**, *Dachdiele im Haus Brauner*, 1905-1906,
alte Aufnahme.



Abb. 80: **Blick in die Bibliothek der Glasgow School of Art.**

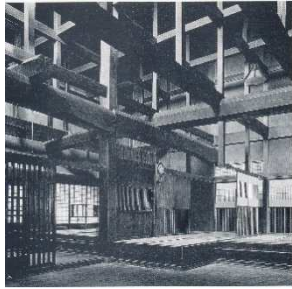


Abb. 81: **Blick ins japanische Bauernhaus Yoshijima in Takayama.**



Abb. 82: **Josef Hoffmann, Tisch, 1903-1904, Eiche, 79 x 69,5 cm, Wien.**



Abb. 83: **Kiyomizu-dera, Stützkonstruktion der Haupthalle, 1633, Kyōto.**

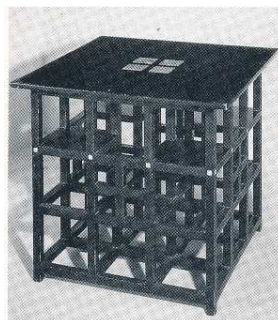


Abb. 84: **Charles Rennie Mackintosh, Tisch, 1903, Fichte, Einlegearbeiten aus Perlmutter, 63,6 x 68,5 cm, Glasgow.**



Abb. 85: **Carl Witzmann**, *Entwurf des Innenraumes für Sommervilla Fel. Batsy*, 1901, 18 x 22,5 cm, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 86: **Ernst Anton Pischke**, *Haus am Attersee*, 1933-1935.



Abb. 87: **Karl Ehn**, *Haustor im Karl-Marx-Hof*, 1926-1930, Wien.

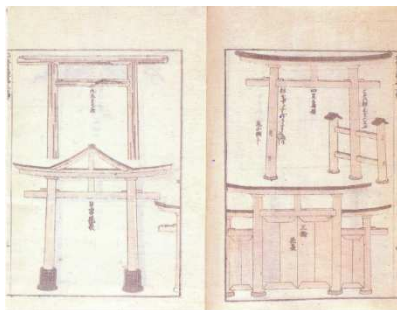


Abb. 88: **Katsushika Hokusai**, *Torii* in: *Manga* Bd 5, 1. Auflage, 1816, Holzschnitt. Museum für angewandte Kunst, Wien.

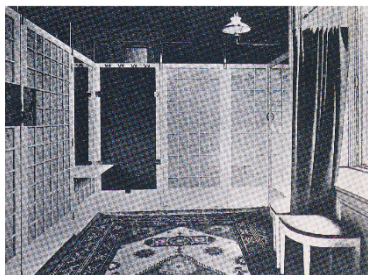


Abb. 89: **Adolf Loos**, *Geschäftshaus von Goldman und Salatsch*, Innenansicht, 1898, Wien.



Abb. 90: **Adolf Loos**, *Schneider Knize & Co.*, Innenansicht, 1903. Wien.

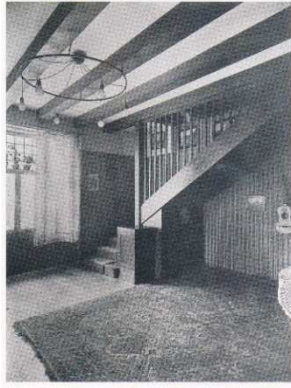


Abb. 91: **Adolf Loos**, *Haus Scheu*, Innenansicht, 1912.



Abb. 92: **Ludwig Mies van der Rohe**, *Haus Riehl*, Innenansicht, Neubabelsberg, 1907.



Abb. 93: **Piet Mondrian**, *Düne IV*, 1910, Öl auf Leinwand, 134 x 195 cm, Gemeentemuseum, Den Haag.

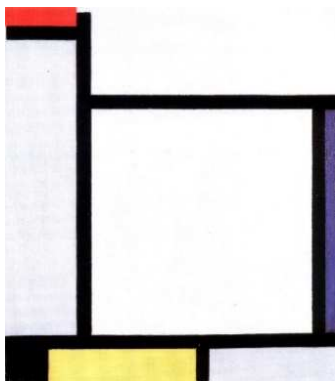


Abb. 94: **Piet Mondrian**, *Komposition in Rot, Gelb und Blau*, 1921, Öl auf Leinwand, 39,5 x 35 cm, Gemeentemuseum, Den Haag.

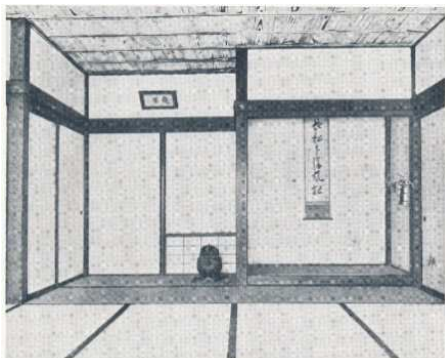


Abb. 95: **Teerraum im buddhistischen Kloster Daitokuji**, 1612, Kyōto.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: (20.05.2020) URL: <https://www.kyohaku.go.jp/jp/dictio/shikki/nanban.html>.

Abb. 2: Ebenda.

Abb. 3: (20.06.2020) URL: <https://kitazawamuseum.kitz.co.jp/work/>

Abb. 4: (20.06.2020) URL: <https://hokusai-kan.com/exhibition/871/>

Abb. 5: Kat. Ausst. Japonisme in Vienna / Tobu Museum of Art Tokyo 1995
The Tokyo Shimbun (Hg.), *Japonisme in Vienna* (Kat. Ausst. Tobu Museum of Art Tokyo), Tokyo 1995, Tafel 207.

Abb. 6: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions. Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 162.

Abb. 7: Japonisme in art. Tokyo 1980, S. 160-161.

Abb. 8: Michel Urtado
(10.06.2019), URL: <https://www.musee-orangerie.fr/oeuvre/les-nympheas-le-matin-aux-saules>.

Abb. 9: UNIDAM.

Abb. 10: (20.06.2020) URL: <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1312308>

Abb. 11: (20.06.2020) URL: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/paul-gauguin>

Abb. 12: UNIDAM.

Abb. 13: Kazuo Fukunaga,
(10.06.2019), URL: <http://www.ntv.co.jp/Kyoto2013/exhibition/04.html>.

Abb. 14: (20.06.2020) URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/9/die-ebene-von-auvers>

Abb. 15: (20.06.2020) URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/8691/allee-zum-schloss-kammer?>

Abb. 16: Johannes Wieninger, Japon. Zum Japonismus bei Gustav Klimt,
in: Klimt's Golden Rider and Vienna. Celebrating the 150th Anniversary of Klimt's Birth (Kat. Ausst. Nagoya 2013), Nagoya 2013, S. 109.

Abb. 17: Ebenda.

- Abb. 18: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 143.
- Abb. 19: Kat. Ausst. Wien um 1900. Klimt, Schiele und ihre Zeit,
(Kat. Ausst., Sezon Museum of Art, Tokyo 1989), Tokyo, 1989, Tafel 701.
- Abb. 20: Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 246.
- Abb. 21: Gottfried Fliedl, Gustav Klimt 1862-1918. Die Welt in weiblicher Gestalt,
Köln 1989. S. 58.
- Abb. 22: Gottfried Fliedl, Gustav Klimt 1862-1918. Die Welt in weiblicher Gestalt,
Köln 1989. S. 122.
- Abb. 23: (20.06.2020) URL: https://http://fujita-museum.or.jp/collections_post/151/
- Abb. 23a: Ebenda.
- Abb. 24: (20.06.2020) URL: <https://www.belvedere.at/der-kuss-von-gustav-klimt>
- Abb. 24a: Ebenda.
- Abb. 25: Gottfried Fliedl, Gustav Klimt 1862-1918. Die Welt in weiblicher Gestalt,
Köln 1989. S. 218.
- Abb. 25a: Ebenda.
- Abb. 26: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 272.
- Abb. 26a: Ebenda.
- Abb. 27: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 273.
- Abb. 27a: Ebenda.
- Abb. 28: Gottfried Fliedl, Gustav Klimt 1862-1918. Die Welt in weiblicher Gestalt,
Köln 1989. S. 135.
- Abb. 29: PROMETHEUS.
- Abb. 30: PROMETHEUS.
- Abb. 31: Abb. 35: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 341.

Abb. 32: UNIDAM.

Abb. 33: UNIDAM.

Abb. 34: UNIDAM.

Abb. 35: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 340.

Abb. 36: Kat. Ausst. Faszination Japan / Kunstforum Wien 2018 – 2019, Evelyn Benesch (Hg.),
Faszination Japan. Monet, Van Gogh, Klimt (Kat. Ausst. Kunstforum Wien 2018 –
2019), Wien 2018, Tafel 127b.

Abb. 37: PROMETHEUS.

Abb. 38: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 273.

Abb. 39: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 272.

Abb. 40: Gottfried Fliedl, Gustav Klimt 1862-1918. Die Welt in weiblicher Gestalt,
Köln 1989. S. 152.

Abb. 40a: Ebenda.

Abb. 41: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 114.

Abb. 42: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 239.

Abb. 43: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 357.

Abb. 44: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 356.

Abb. 45: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 343.

- Abb. 46: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 342.
- Abb. 47: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 312.
- Abb. 48: Ebenda.
- Abb. 49: Akiko Mabuchi, Japonisme. Représentations et Imaginaires des Européens,
Tokyo 1997, Tafel 33.
- Abb. 50: Akiko Mabuchi, Japonisme. Représentations et Imaginaires des Européens,
Tokyo 1997, Tafel 32.
- Abb. 51: Gottfried Fliedl, Gustav Klimt 1862-1918. Die Welt in weiblicher Gestalt,
Köln 1989. S. 137.
- Abb. 52: Akiko Mabuchi, Japonisme. Représentations et Imaginaires des Européens,
Tokyo 1997, Tafel 21.
- Abb. 53: Akiko Mabuchi, Japonisme. Représentations et Imaginaires des Européens,
Tokyo 1997, Tafel 30.
- Abb. 54: Akiko Mabuchi, Japonisme. Représentations et Imaginaires des Européens,
Tokyo 1997, Tafel 31.
- Abb. 55: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 336.
- Abb. 56: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 335.
- Abb. 57: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 336.
- Abb. 58: Ebenda.
- Abb. 59: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 254.
- Abb. 60: Ebenda.

- Abb. 61: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 262.
- Abb. 62: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 289.
- Abb. 63: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 283.
- Abb. 64: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 321.
- Abb. 65: Ebenda.
- Abb. 66: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 198.
- Abb. 67: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 199.
- Abb. 68: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions.
Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für
angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 216.
- Abb. 69: Ryu Niimi, Kuukan no Japonisme. Kenchiku, Interia ni okeru nihon shumi,
(Japonisme im Raum. Japonisme in Architektur und Interieur in Europa,) Tokyo 1992,
S. 21.
- Abb. 70: Japonisme in art. Tokyo 1980, S. 47.
- Abb. 71: Emiko Hirano, Charles Rennie Mackintosh and Japonisme.
Its Historical and Cultural Backgrounds, in: Toho liberal Arts Review (Hg.) No. 46,
Tokyo 2014, S.109.
- Abb. 72: Édouard Manet, *Émile Zola*, 1868, Öl auf Leinwand,
145 x 114 cm, Musée d'Orsay, Paris. Hans Körner, Edouard Manet. Dandy, Flaneur,
Maler, München. 1996. Abb. 86.
- Abb. 73: Heinrich Engel, The japanese house, a tradition for contemporary architecture,
Rutland, 1964, S. 302.
- Abb. 74: Heinrich Engel, The japanese house, a tradition for contemporary architecture,
Rutland, 1964, S. 305.

- Abb. 75: Heinrich Engel, The japanese house, a tradition for contemporary architecture, Rutland, 1964, S. 308.
- Abb. 76: Heinrich Engel, The japanese house, a tradition for contemporary architecture, Rutland, 1964, S. 465.
- Abb. 77: Emiko Hirano, Charles Rennie Mackintosh and Japonisme. Its Historical and Cultural Backgrounds, in: Toho liberal Arts Review (Hg.) No. 46, Tokyo 2014, S. 106.
- Abb. 78: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions. Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 382.
- Abb. 79: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions. Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 381.
- Abb. 80: Ryu Niimi, Kuukan no Japonisme. Kenchiku, Interia ni okeru nihon shumi, (Japonisme im Raum. Japonisme in Architektur und Interieur in Europa,) Tokyo 1992, S. 11.
- Abb. 81: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions. Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 381.
- Abb. 82: Kat. Ausst. Japonisme in Vienna / Tobu Museum of Art Tokyo 1995
The Tokyo Shimbun (Hg.), *Japonisme in Vienna* (Kat. Ausst. Tobu Museum of Art Tokyo), Tokyo 1995, Tafel 250.
- Abb. 83: (20.06.2020) URL: <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4598/>
- Abb. 84: Claudia Delank, Das imaginäre Japan in der Kunst.
„Japanbilder vom Jugendstil bis zum Bauhaus“, München 1996, S. 117.
- Abb. 85: Kat. Ausst. Japonisme in Vienna / Tobu Museum of Art Tokyo 1995
The Tokyo Shimbun (Hg.), *Japonisme in Vienna* (Kat. Ausst. Tobu Museum of Art Tokyo), Tokyo 1995, Tafel 258.
- Abb. 86: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions. Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 384.
- Abb. 87: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions. Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 383.
- Abb. 88: Kat. Ausst. Verborgene Impressionen. Hidden impressions. Japonismus in Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1990), S. 382.

Abb. 89: Klimt, Schiele und ihre Zeit. (Kat. Ausst., Sezon Museum of Art, Tokyo 1989), Tokyo 1989, S. 395.

Abb. 90: Klimt, Schiele und ihre Zeit. (Kat. Ausst., Sezon Museum of Art, Tokyo 1989), Tokyo 1989, S. 408.

Abb. 91: Klimt, Schiele und ihre Zeit. (Kat. Ausst., Sezon Museum of Art, Tokyo 1989), Tokyo 1989, S. 406.

Abb. 92: Claudia Delank, Das imaginäre Japan in der Kunst.
„Japanbilder vom Jugendstil bis zum Bauhaus“, München 1996, S. 171.

Abb. 93: PROMETHEUS.

Abb. 94: PROMETHEUS.

Abb. 95: Teerraum im buddhistischen Kloster Daitokuji, 1612, Kyōto
Klaus Berger, Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920. München 1980, Tafel 204.

ABSTRACT - DEUTSCH

Die vorliegende Arbeit erforscht den Japonisme in Wien als künstlerisches Phänomen nach der Weltausstellung 1873 bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, wobei mit den Japonismen in Paris und Glasgow verglichen wird.

Im Zuge der Thematisierung von Kriterien für japonisierte Kunstwerke führt diese Arbeit, wie seit den 1980er Jahren im französischen, englischen und japanischen Forschungsraum etabliert, in der bekannten Forschung im deutschsprachigen Raum bisher aber noch nicht vollzogen, eine terminologische Differenzierung von *Japonismus* in *Japonaiserie* und *Japonisme* ein, wobei sich Ersteres auf die frühe, stark vom Exotismus geprägte Rezeptionsphase bezieht und letzteres die spätere Rezeptionsphase, in der die Ästhetik der japanischen Kunst von westlichen Künstlern vollständig in ihre eigenen Werke integriert wurde, wobei deren Elemente dem Betrachter als solche nicht mehr vordergründig als genuin japanisch wahrnehmbar sind, bezeichnet.

Diese Arbeit ist dreigeteilt. Der erste Abschnitt behandelt die Wiener Weltausstellung von 1873, deren Ablauf und Beitrag zur Kunst in Wien und Japan. Den Werdegang des *Wiener Japonisme* versucht diese Arbeit neben der Weltausstellung als eine der maßgeblichen Initialzündungen dazu aus der Gründung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* heraus nachzugehen und die Relation zwischen den *Wiener Jugendstilkünstlern* und der Sammlung japanischer Kunst in diesem Museum bzw. dessen Kunstgewerbeschule zu klären, indem ihre Werke mit ihrer möglichen Impulsquelle verglichen werden. Hier findet sich auch ein Exkurs über die Einführung des kunsttheoretischen Diskurses und des Begriffs *Kunst* in Japan. Im zweiten Schritt wird die Rezeption japanischer Kunst nach der Wiener Weltausstellung thematisiert. Hier wird der Unterschied zwischen *Japonaiserie* und *Japonisme* auseinandergesetzt sowie letzterer vertieft. Im dritten Teil, der den Kern dieser Masterarbeit ausmacht, wird der *Wiener Japonisme* anhand von Beispielen Gustav Klimts, Josef Hoffmanns, Kolo Mosers und weiterer Künstlerkollegen der *Secession* sowie Adolf Loos' erörtert.

ABSTRACT - ENGLISH

The present work explores the Japonism in Vienna as an artistic phenomenon after the World Exhibition in 1873 until the first decades of the 20th century, comparing it with the Japonism in Paris and Glasgow.

In the course of addressing criteria for japonized works of art this work introduces a terminological differentiation of *Japonism* into *Japonaiserie* and *Japonisme*, as has been established in the French, English and Japanese research since the 1980s, but has not yet been carried out in known research in German-speaking countries. The former refers to the early reception phase, which was strongly influenced by exoticism, and the latter to the later reception phase, in which the aesthetics of Japanese art were fully integrated into their own works by Western artists.

This work is divided into three parts. The first section deals with the Vienna World Exhibition of 1873, its course and contribution to art in Vienna and Japan. In addition to the world exhibition as one of the decisive initial impulses this work tries to trace the development of *Viennese Japonisme* out of the founding of the *k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* and tries to clarify the relationship between the Viennese Art Nouveau artists and the collection of Japanese art in this museum or its arts and crafts school by comparing their works with their possible source of inspiration. In this section, there is also an excursus on the introduction of the art theoretical discourse and the term *art* in Japan. In the second step, the reception of Japanese art after the Vienna World Exhibition is addressed. Here the difference between *Japonaiserie* and *Japonisme* is explained and the latter is deepened. In the third part, which forms the core of this master's thesis, the *Viennese Japonisme* is discussed using examples from Gustav Klimt, Josef Hoffmann, Kolo Moser and other artist colleagues from the *Secession* as well as from Adolf Loos.