



**JAPON**  
**Zum Japonismus bei Gustav Klimt**  
*Japonisme in Gustav Klimt*

I „Professor Klimt führte mich direkt in sein Atelier und begann sogleich, mir seine Bilder zu zeigen. Er deutete auf dieses oder jenes, von Bild zu Bild gehend. Die meisten Bilder waren noch in Arbeit. Dies erzählte ich Professor Delvin, als ich nach Gent zurückkehrte. Er spitzte die Ohren, als er hörte, dass Klimt zurzeit an so vielen Bildern arbeitete. Er wollte wissen, woran er arbeitete. Ich berichtete, dass er nur ganz wenig Gold und Silber verwendet und anders malt, als man annehmen würde. Bevor ich Klimts unfertige Bilder sah, hatte ich angenommen, dass er seine Malerei mit vorsichtigen Pinselstrichen ausführt, nun sah ich jedoch, dass seine Pinselführung lebhaft und völlig frei ist. Unter den Werken sind auch zwei Landschaftsbilder. In der Mitte eines anderen Bildes mit dem Titel ‚Vièrge‘ – wenn ich mich recht erinnere – befinden sich etwa zehn Frauen. Ein Bild stellt ein stehendes Mädchen dar, ein anderes drei Damen in Kleidern, die japanischen Kimonos ähneln.

Klimt sah mich an, als er mir dieses Bild zeigte und sagte ‚Japon‘. Er runzelte dabei die Stirn, und ich hatte das Gefühl, dass er es mir lieber nicht gezeigt hätte. Das war mir rätselhaft. Er hat mir auch viele Skizzen gezeigt, die an Rodin erinnern – Momentaufnahmen von Bewegungen sozusagen, oft in gewagten Positionen. Auch hier einfache klare Pinselstriche. Die Bilder für die Universität hat Professor Moser bei sich zu Hause. Ich bat Klimt, mir eine Visitenkarte mit einer Empfehlung zu geben, damit ich das Haus des Bankiers Stoclet in Brüssel besuchen könnte. Klimt sah mich ganz ärgerlich an, runzelte wiederum die Stirn und ging ins Nebenzimmer. In der Zwischenzeit konnte ich mir seine Arbeiten in Ruhe ansehen. Nach einer Weile kehrte Klimt zurück und überreichte mir mit einer theatralischen Geste und der Bemerkung ‚Suffisant!‘ seine unbeschriebene Visitenkarte. In diesem Moment wirkte Klimt auf mich wie ein großer Schauspieler. Gleich danach führte er das Gespräch ruhig fort. Im Nebenzimmer des Ateliers befanden sich in einem Schrank mit Glastüren viele alte japanische und chinesische Gewänder. Ich vermute, dass Klimt die eigenartigen Muster in seinen

I “Professor Klimt took me straight into his studio and immediately began to show me his pictures. He pointed out this and that, moving from picture to picture. Most of the pictures were still being worked on. I told this to Professor Delvin when I returned to Ghent. He pricked up his ears when he heard that Klimt was working on so many pictures at the time. He wanted to know what he was working on. I told him that he uses very little gold and silver and paints differently from the way people might imagine. Before I saw Klimt’s unfinished pictures, I assumed he painted with careful strokes of the brush, but now I saw that his brushwork is energetic and utterly free. There are also two landscapes among the works. In the center of another picture titled ‘Vièrge’—if I can remember rightly—there are about ten women. One picture portrays a standing girl, another has three ladies in robes that look like Japanese kimonos.

Klimt looked at me as he showed me this picture and said ‘Japon.’ He frowned, and I had the feeling he would rather not have shown it to me. This I found puzzling. He also showed me many sketches reminiscent of Rodin—movements caught in an instant, snapshots as it were, frequently in daring positions. Here, too, simple and clear brushstrokes. Professor Moser has the pictures for the university with him at home. I asked Klimt to give me his card with a recommendation enabling me to visit the house of the banker Stoclet in Brussels. Klimt looked at me; he seemed very annoyed, frowned yet again and went into the next room. In the meantime I was able to take my time looking at his works. After a while, Klimt returned and with a theatrical gesture and the comment ‘Suffisant!’ gave me his card—he hadn’t written on it. At this moment Klimt made an impression on me like a great actor. Then he calmly continued our conversation. In the room next to the studio there was a cabinet with glass doors containing a large number of old Japanese and Chinese robes. I suspect Klimt borrowed the unique patterns in his pictures from the patterns on the robes. Klimt took out some of them and said: ‘This is a good combination.’ The

Bildern diesen Gewandmustern entnommen hat. Klimt nahm einige der Gewänder heraus und bemerkte dazu: ‚Das ist eine gute Zusammenstellung‘. Die Einrichtung des nächsten Zimmers war vorwiegend schwarz. Auf dem Tisch lagen drei oder vier Münzen. Ich glaube, der Professor ist nicht verheiratet.

Als ich mich von ihm verabschiedete, haben seine großen warmen Hände mir fest die meinen gedrückt, und auf dem Gang fragte er mich, ob ich noch in Wien bleiben würde. Als ich verneinte und erklärte, ich würde am nächsten Tag abreisen, sagte er: ‚Also dann – sayonara‘.“

Der japanische Künstler Kijiro Ohta besucht Gustav Klimt im Jänner 1913, und obwohl er nicht drängt, leistet Gustav Klimt dem Japaner gegenüber einen Art Offenbarungseid: „Japon“.<sup>1</sup>

## II

Die Japonismus-Forschung umkreist Klimt seit Längerem. Schon in der umfassenden Ausstellung *Weltkulturen und moderne Kunst* in München 1972 werden die Entwurfszeichnungen zum *Stoclet Fries* gemeinsam mit japanischen Farbholzschnitten (Ukiyo-e) und Färberschablonen (Katagami) gezeigt.<sup>2</sup>

Japonismus ist ein weites Feld, unterschiedliche Ausformungen gibt es seit den intensiven kulturellen und wirtschaftlichen Kontakten Japans mit Europa.

Japan präsentiert sich 1873 auf der Wiener Weltausstellung im großen Rahmen, ein unmittelbarer Einfluss auf das künstlerische Wien bleibt jedoch aus.

Anders in Paris. Die Beteiligung Japans an der Pariser Weltausstellung 1878 erregt großes Aufsehen unter den Künstlern, Händlern und Sammlern. Der Begriff „Japonismus“ bleibt wohl immer mit dem Namen Siegfried Bing verbunden, der schon in den Siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts beginnt, sich mit japanischem Kunsthandwerk auseinanderzusetzen, damit zu handeln und es zu publizieren. „Art nouveau“ als ausschließliche Bezeichnung japanischer Kunst verwendet Siegfried Samuel Bing erstmals 1888 in seiner periodischen Schrift *Le Japon artistique: documents d'art et d'industrie*. Diese Bezeichnung wird schließlich als Epochenbegriff geläufig.<sup>3</sup>

In Wien beschäftigt sich erst die Künstlergeneration um 1900 formal und inhaltlich mit dem, was aus Japan kommt. Im Rahmen

next room was furnished mainly in black. Three or four coins lay on the table. I don't think the professor is married.

As I was about to say farewell, his large, warm hands grasped mine firmly, and in the hall he asked me whether I would be staying in Vienna. When I told I wouldn't and would leave the next day, he said: 'Well, then—sayonara.'"

The Japanese artist Kijiro Ohta visited Gustav Klimt in January 1913, and although he put no pressure on him, Gustav Klimt performed a kind of vowed declaration to the Japanese artist when he said "Japon."<sup>1</sup>

## II

Japonisme studies have been focusing on Klimt for some time now; as early as 1972, the major exhibition *Weltkulturen und moderne Kunst* in Munich showed the cartoons for the *Stoclet Frieze* together with Japanese color woodcuts (ukiyo-e) and dyers' stencils (katagami).<sup>2</sup>

Japonisme is a wide-ranging field, and different formations have evolved since the intensive cultural and economic contacts were initiated between Japan with Europe.

Japan presented itself in 1873 at the Vienna World Fair on a grand scale, but had no immediate impact on the Viennese artistic scene.

The case was quite different in Paris. Japan's part in the Paris World Fair in 1878 caused something of a sensation among artists, art dealers, and collectors. The term "Japonisme" will no doubt always be associated with the name of Siegfried Bing, who began to take an interest in Japanese decorative arts already in the 1870s, and went on to deal in them and publicize them. Siegfried Samuel Bing first used "Art Nouveau" in 1888 as an exclusive term for Japanese art in his periodical *Le Japon artistique: documents d'art et d'industrie*. This designation eventually became current as an epochal concept.<sup>3</sup>

In Vienna it was the generation of artists around 1900 that first took an aesthetic and conceptual interest in what was emerging from Japan. However, this has to be seen as part of a pan-European movement, and in Vienna it was a case of catching up with what was already on the wane elsewhere.

einer gesamteuropäischen Bewegung betrachtet, holt Wien das nach, was europaweit schon im Abklingen ist.

In Wien erscheint keine namhafte Publikation, die ein breites Interesse an japanischer Kunst vermuten lässt. Einen späten Vorstoß unternimmt die Secession im Winter 1899/1900 mit einer Ausstellung, die der Sammlung japanischer Kunst von Adolf Fischer gewidmet ist. Im Vorwort zum schmalen Katalog heißt es: „Die ungeheure Bedeutung der japanischen Kunst erkennend, veranstalteten schon vor einem Decennium die bedeutendsten Städte Europas grosse japanische Ausstellungen. Ein Taumel von Begeisterung, der ‚Japanismus‘, stellte sich als Extrem ein. Als Rückschlag trat eine Uebersättigung an den exotischen Kunstprodukten auf, welche dermalen wohl noch allgemein ist. So wäre denn eigentlich der Zeitpunkt für unsere Ausstellung ein schlecht gewählter, wenn Wien nicht vor der beschämenden Thatsache stünde, eine wirklich umfassende Ausstellung alter japanischer Kunst überhaupt noch nicht in seinen Mauern gesehen zu haben. Breite Schichten der Bevölkerung kamen gar nicht in die Lage, die grosse und echte Kunst dieses Volkes kennen zu lernen. Für die verschiedenen Bestrebungen moderner Kunst fehlt die Brücke, welche zum Verständnis führt. Unter diesem Gesichtspunkt möge diese Ausstellung betrachtet werden.“<sup>4</sup>

Die Künstler der Wiener Secession sind vom „Japanischen“ angetan, so auch Gustav Klimt, der im Rahmen dieser Gruppe eine führende Rolle innehat.

Klimt, der aus der Dekorationsmalerei der Wiener Ringstraße kommt, ist offen für Neues; er scheint ein neugieriger Mensch zu sein, immer bereit zum Experiment. Genau wie Josef Hoffmann und andere treibende Kräfte des Wiener Kulturlebens spürt er, dass die neue Zeit nicht nur neue Themen hervorbringt, sondern auch eine neue Formensprache braucht.

Mit der Gründung der Wiener Secession scheint er sich von der Tradition zu entfernen und mit neuen Ausdrucksmitteln – durchaus auch kunsthandwerklichen – zu experimentieren.

Wenn es auch keine „Wiener Schule“ gibt, so ist er doch als der führende Künstler angesehen. Keine große Ausstellung, keine Manifestation kann ohne ihn stattfinden. Er unterstützt junge Künstler, ist Darling und Reibebaum der bürgerlichen Gesellschaft in einer Person.

There was no distinguished publication here that allowed any hint of a wide interest in Japanese art. A late impetus came from the Secession in the winter of 1899/1900 with an exhibition on Adolf Fischer's collection of Japanese art. The foreword to the slender catalogue states: "Aware of the enormous significance of Japanese art, the leading cities of Europe were already putting on major Japanese exhibitions one decennium ago. The frenzy of enthusiasm—'Japonisme'—was eventually taken to extremes; the backlash came in an oversaturation of the exotic art products, which is probably still the case in general. With this in mind, the timing for putting on our exhibition might seem badly chosen, were it not for the shameful fact that Vienna has never ever seen a truly comprehensive exhibition of ancient Japanese art within its walls. Large swathes of the population were never in a position to become acquainted with the great and genuine art of this people. As far as the various endeavors of modern art are concerned, the bridge is missing that leads to understanding. May this exhibition be seen with these aspects in mind."<sup>4</sup>

The artists of the Vienna Secession were fascinated by everything "Japanese," among them Gustav Klimt, who played a leading role in this group.

Klimt, who had begun his career in decoration painting during the Vienna Ringstrasse development, was keen to experience what was new; he seemed a man of curiosity, always ready to experiment. Just like Josef Hoffmann and the other driving forces in the cultural life of Vienna, he felt that the new age didn't only bring forth new themes but also needed a new language of forms.

With the founding of the Vienna Secession he seemed to be dissociating himself from tradition and experimenting with new means of expression—and this by all means included the decorative arts.

Although a "Viennese School" didn't exist, he was regarded as the foremost artist. No major exhibition, no manifestations could take place without him. He supported young artists, was the darling of society, and in going against the grain a titillating source of friction for the bourgeoisie—all this in one person.



106 Gustav Klimt, *Danae (gespiegelt)*, 1907/08, Privatbesitz, Wien  
Gustav Klimt, *Danae (mirror-inverted)*, 1907/08, Private Collection, Vienna

### III

Klimts Interesse für Japan manifestiert sich schon relativ früh, seine *Ver Sacrum*-Illustrationen bezeugen eine intensive Beschäftigung mit der japanischen Kunst und dem Farbholzschnitt im Besonderen.<sup>5</sup>

Er selbst besitzt einige wenige japanische Objekte und Farbholzschnitte, studiert „japanische Bücher“, Originale und Sekundärliteratur – doch leider ist seine Bibliothek nicht erhalten.

Auch der Fries für die *Beethoven-Ausstellung* 1902 in der Wiener Secession zeigt zwar in Thematik und Gesamtkomposition eine Bildabfolge, die in ihrer Rhythmisierung und Monumentalität der Satzabfolge von Beethovens 9. Symphonie entsprechen soll, aber so manches Detail, so manches Gewandornament lässt an japanische Vorlagen denken. Auch die Verwendung großer leerer Flächen – die ja nicht „leer“ sind, sondern der Dramatik dienen – erinnert an ostasiatische Bildkompositionen.



107 Ogata Korin, Paravent *Rote Pflaumenblüten*, Edo-Periode, 18. Jh., MOA Museum of Art, Atami  
Ogata Korin, screen *Red Plum Blossoms*, Edo Period, 18th century, MOA Museum of Art, Atami

### III

Klimt's interest in Japan became manifest relatively early on; his *Ver Sacrum* illustrations testify to an intensive preoccupation with Japanese art in general and the color woodcut in particular.<sup>5</sup>

He himself owned a few Japanese objects, color woodcuts, studied “Japanese books,” original and secondary literature; unfortunately nothing is preserved of his library.

Although the frieze for the *Beethoven Exhibition* of 1902 in the Vienna Secession shows in theme and overall composition a sequence of pictures intended to correspond in rhythmic and monumentality to the movement sequence of Beethoven's Ninth Symphony, many a detail, many a robe ornament does indeed suggest Japanese models. Also the deployment of large, empty spaces—which actually aren't ‘empty,’ but intensify the dramatic effect—recall East Asian pictorial compositions.



108 Ogata Korin, Paravent *Weiße Pflaumenblüten*, Edo-Periode, 18. Jh., MOA Museum of Art, Atami  
Ogata Korin, screen *White Plum Blossoms*, Edo Period, 18th century, MOA Museum of Art, Atami

Klimt ist kein Kopierer, er hat seine eigenen Vorstellungen. In der Thematik bleibt er stets auf europäischem Boden, bedient den europäischen Geschmack. Aber in Komposition und Technik kombiniert und verändert er vieles, passt es so an, dass der unbedarfte Beobachter gar nicht auf die Idee kommt, da könnte noch jemand anderer ein „Copyright“ besitzen.

Die Arbeiten am *Stoclet Fries* fallen in seine „goldene Periode“, von der Auftragserteilung 1905 bis zur Vollendung 1911/12, wobei er sich vor allem in den Jahren 1908 bis 1911 intensiv mit den Entwürfen beschäftigt.

1903 entsteht *Der goldene Ritter* (Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya). (Fig. 111) In dem quadratischen Bild ist der Raum in einen goldgrünen Sprühnebel aufgelöst, ein dünner goldener Bodenstreifen muss den Geharnischten und sein Ross (er)tragen.



109 Gustav Klimt, *Adele Bloch-Bauer I*, 1907, Neue Galerie New York  
Gustav Klimt, *Adele Bloch-Bauer I*, 1907, Neue Galerie New York

Klimt wasn't a copier. He had his own ideas. He remained on European soil in theme, served the European taste. But in composition and technique he combines a multitude of characteristics, changes them, adapts them in such a way that it would never occur to the undiscerning beholder that another could claim copyright.

The work on the *Stoclet Frieze* occurred during his “Golden Period,” from reception of the commission in 1905 to completion in 1911/12; he worked with particular intensity on the cartoons in the years 1908 through 1911.

*The Golden Knight* (Aichi Prefectural Museum, Nagoya) is created in 1903. (fig. 111) The space in the square picture dissolves into a golden-green drizzling haze, a thin golden strip on the ground must bear the armored knight and his steed.

1907 vollendet Klimt das Porträt *Adele Bloch-Bauer I* (*Goldene Adele*) (Neue Galerie, New York), ein „kunstgewerbliches“ Bild (Fig. 109), wie schon öfter angemerkt: Die Porträtierte steht/sitzt vor einem golden gesprenkelten Hintergrund, ikonenhaft ragen nur noch Kopf und Hände aus der mosaikartigen Komposition. Natürlich denkt ein Europäer sofort an frühchristliche, byzantinische Kunst, die Mosaiken von Venedig und Ravenna.<sup>6</sup>

1907/08, also parallel zu den ersten Entwürfen für Stoclet, entsteht auch das Bild *Danae* (Privatbesitz, Wien) in einer merkwürdigen Komposition (Fig. 106). Bei zwei weiteren Bildern aus dieser Schaffensperiode begegnen wir der neutralen goldenen Fläche: *Hoffnung II* (Museum of Modern Art, New York) sowie *Der Kuss* (Belvedere, Wien), beide aus dem Jahr 1908. Es sind monolithische, zentrale Kompositionen. Die wirkliche Form darin wird immer wieder durch Ornamente verschleiert und aufgelöst und dem unklaren Goldgrund, der mehr und mehr ein eigenes Thema zu werden scheint, viel Raum gegeben. Bei diesen Bildern ist es schon viel schwieriger, mit den Goldmosaiken von Ravenna zu argumentieren.

Überschreitet man die Grenzen in Richtung Osten, so lässt Klimts Goldhintergrund zunächst an japanische Lackarbeiten, an „gesprenkelte“ Bilder (*maki-e*) denken (Fig. 110). Im Verarbeiten und Variieren von Gold sind japanische Künstler wahre Meister, schon im 17. Jahrhundert begeistern sie Herrscher und Sammler. Vor in den frischen Lack feinst eingestreutem Goldpulverhintergrund werden Szenen dargestellt, überirdisch, schattenlos, wie Botschaften ferner Mythen. Wie Klimt kennen auch andere Künstler seiner Zeit diese Lacke, doch die Übernahme in die Tafelmalerei als bildbestimmendes Motiv findet sich zu Beginn des europäischen 20. Jahrhunderts nur bei ihm.

So unterschiedlich das Porträt von Adele Bloch-Bauer und das Bild der *Danae* auch sein mögen, Gustav Klimts Begeisterung für die japanische Kunst verbindet sie.

Das Thema der *Danae* aus der antiken Mythologie hat eine lange Tradition in der europäischen Kunstgeschichte, weshalb Klimts Werk öfters und wohl zu Recht mit dem gleichnamigen Bild des venezianischen Malers Tizian verglichen wird.

Die junge Frau wird in eine seltsame Diagonalkomposition hineingepresst, die aus hellen und leuchtenden Flächen gebildet wird – nämlich ihrem Schenkel und dem Goldregen – sowie dem dunklen, goldverzierten Schleier. Dem Bild fehlt räumliche

In 1907 Klimt finished the portrait *Adele Bloch-Bauer I* (*The Golden Adele*) (Neue Galerie, New York), a very “arty-crafty” picture, as has often been noted (fig. 109); the subject stands/sits before a gold-spangled background, only head and hands emerge icon-like from the mosaic-type composition. Naturally, the European immediately thinks of Early Christian, Byzantine art, the mosaics of Venice and Ravenna.<sup>6</sup>

In 1907/08, thus parallel to the first cartoons for Stoclet, Klimt created *Danae* (Private Collection, Vienna) in a remarkable composition (fig. 106). We encounter the neutral golden plane in two more pictures from this creative period: *Hope II* (Museum of Modern Art, New York) and *The Kiss* (Belvedere, Vienna), both from 1908. They are monolithic central compositions, the actual form continually veiled and dissolved in ornament; the diffused gold ground is given much space; it seems to assert itself as a theme of its own. These pictures make it much harder to argue a case for the gold mosaics of Ravenna.

Crossing the borders in an easterly direction, Klimt’s gold background reminds us at first of Japanese lacquerwork, of “spangled” pictures (*maki-e*) (fig. 110). The Japanese are true masters in the processing and variation of gold; rulers and collectors were enthusing over them already in the seventeenth century. Scenes are depicted against a background of gold powder strewn as finely as possible onto the fresh lacquer, transcendent, shadow-less scenes, angelic echoes from faraway myths. Like others, Klimt knew these lacquer works, but it is only in him that we encounter their adoption into panel painting as a defining pictorial motif in early twentieth-century European painting.

As much as the portrait of Adele Bloch-Bauer and the painting of *Danae* might differ, Gustav Klimt’s ardent enthusiasm for Japanese art seems to connect them.

The theme of *Danae* from classical mythology has a long tradition in the history of European art, which is why Klimt’s work is frequently and no doubt justifiably compared to the picture of the same name by the Venetian painter Titian.

The young woman is pressed into a peculiar diagonal composition formed of light and luminous planes—namely, her thighs and the golden rain—and also the dark, gold-embellished veil. The picture lacks three-dimensional depth. Its two-dimensional composition is defined by sweeping, harmonious curves. The various planes are set close to each other—color against color.



110 Schreibkasten, Japan, 19. Jh., MAK Inv. Nr. La 197  
Writing cabinet, Japan, 19th century, MAK inv. no. La 197

Tiefe. Große und harmonische Kurvenverläufe bestimmen die zweidimensionale Komposition; Flächen werden aneinandergesetzt – Farbe neben Farbe gestellt.

Das uns ausgefallen erscheinende Bildnis besitzt eine – wohl nicht zufällige – Parallele in einem Hauptwerk des japanischen Künstlers Ogata Korin (1658–1716).

Der zweiteilige Stellschirm *Rote Pflaumenblüten* von Ogata Korin (MOA Museum of Art, Atami) (Fig. 107) wird ebenso durch eine große, harmonisch durch das ganze Bild verlaufende Kurve zweigeteilt, und zwar in eine dunkle – den Flusslauf – und eine helle, leuchtende Fläche – die goldene Zone mit dem blühenden Baum.

Sowohl Klimts *Danae* (77 × 83 cm) als auch die Landschaft von Korin (158 × 174 cm) sind in annähernd quadratische Formate eingeschrieben. Übertragen wir die Zweiteilung des japanischen Paravents gedanklich auf Klimts Bild, so ist zu erkennen, dass auch die Ausgewogenheit und Spannung der beiden Bildhälften, das Verhältnis Leere:Darstellung, einander gleichen.



111 Gustav Klimt, *Der goldene Ritter*, 1903, Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya  
Gustav Klimt, *The Golden Knight*, 1903, Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya

Little time is needed to discover that the composition, which seems so extraordinary to us, has a parallel—and probably not by chance—in a major work by the Japanese artist Ogata Korin (1658–1716).

The two-part screen *Red Plum Blossoms* by Ogata Korin (MOA Museum of Art, Atami) (fig. 107) is likewise sectioned into two by a great, harmonious curve running through the entire picture, namely into a dark plane—the course of the river—and a bright, luminous one—the golden zone with the blossoming tree. Both Klimt’s *Danae* (77 × 83 cm) and the landscape by Korin (158 × 174 cm) are inscribed in approximately square formats, and if we imagine transferring the sectioning of the Japanese screen to Klimt’s picture, we see that the balance and dynamics of the two halves of the picture, the ratio of emptiness to depiction, are similar.

But there is also a major difference: Klimt has mirror-imaged Korin’s composition. Very probably he knows that in East Asia reading is done from right to left, in Europe however the con-

Aber es gibt auch einen großen Unterschied: Klimt hat Korins Komposition gespiegelt. Sehr wahrscheinlich weiß er, dass man in Ostasien Bilder von rechts nach links liest, in Europa die Lesegewohnheit jedoch das Auge von links nach rechts gleiten lässt. In beiden Bildern soll zuerst die helle Seite gelesen werden: Korin zieht unsere Aufmerksamkeit auf die Blüten, Klimt auf den Goldregen!

Zeitgleich mit *Danae* schafft Gustav Klimt eines seiner meistbeachteten Bildnisse, das goldene Porträt *Adele Bloch-Bauer I*. Elegant sitzt sie in einem Armlehnstuhl, ihr kostbares Gewand und ihr Körper sind zur Gänze in Ornament aufgelöst; ein durchsichtiger Schleier umgibt sie, in weiten Kurven fällt er von ihren Schultern. Aber nicht nur dies: Harmonisch scheint er mit dem goldenen Hintergrund zu verschmelzen, der ihr Gesicht umrahmt und hervorhebt.

Die Figur selbst ist aus dem Zentrum gerückt, der Schleier unterbricht die goldene Leere auf der linken Bildhälfte nur im unteren Teil, wodurch die asymmetrische Komposition nochmals unterstrichen wird.

Gustav Klimt ist offenbar von Korins Paraventpaar so fasziniert, dass er nun der Komposition von dessen zweitem Teil, *Weißer Pflaumenblüten* (Fig. 108), folgt.

Wiederum kann man sich dieses quadratische Bild (138 × 138 cm) vertikal geteilt denken und erkennt, wie sehr Klimt die Komposition von Korin nachempfand.

Eines der Hauptcharakteristika der sogenannten Rimpa-Schule, zu der Ogata Korin zählt, ist die Asymmetrie der überraschenden zweidimensionalen Kompositionen. Den meist großflächigen Arbeiten liegt eine Ausgewogenheit zwischen Exzentrizität und Harmonie inne. Großzügige Leere und Fülle stoßen nicht aneinander, sie schmiegen sich in Kurven und Wellen ineinander – können wir dies nicht auch von den erwähnten Arbeiten Gustav Klimts behaupten?

Diese Beobachtungen geben nochmals Anlass, Klimts Goldhintergrund zu diskutieren. Überspitzt lautet die Frage: Byzanz/Ravenna oder Japan?

Gold hat in der Innenraumgestaltung und in der dekorativen Malerei Japans eine bis ins 16. Jahrhundert zurückreichende Tradition. Vor allem in der Stellschirm-Malerei werden erzählende Inhalte vor eine goldene Folie gesetzt. Die Künstler der Rimpa-Schule ab dem 17. Jahrhundert jedoch verwenden Gold nicht bloß als Hintergrund, sondern als Gegengewicht zur reduzierten

vention leads the eye from left to right. In both pictures the bright side is intended to be seen first: Korin draws our attention to the blossoms, Klimt to the golden rain!

At the same time as *Danae*, Gustav Klimt produced one of his most notable portraits, the golden portrait *Adele Bloch-Bauer I*. She sits elegantly in an armchair, her rich robe and her body dissolved entirely in ornament. A transparent veil envelops her, falling in sweeping curves from her shoulders. But not only this: it seems to melt into the golden background, which frames and enhances her face.

The figure itself is shifted away from the center, the veil interrupts the golden void on the left half of the picture only in the lower part, which again accentuates the asymmetrical composition.

Gustav Klimt was evidently so fascinated by Korin's screen pair that he now follows the composition of his second part, the *White Plum Blossoms*. (fig. 108)

Yet again we might imagine this square picture (138 × 138 cm) as vertically partitioned and recognize how closely Klimt adheres to Korin's composition.

One of the main characteristics of the so-called Rimpa School, to which Ogata Korin belonged, is the asymmetry of the surprising, two-dimensional compositions. The works are usually conceived in extensive planes, retaining a balance between eccentricity and harmony. Spacious emptiness and fullness do not collide; they embrace in curves and waves—can't we say this as well of the works by Gustav Klimt mentioned until now?

These observations give us reason once more to discuss Klimt's "gold background". Overstating it, the question might be: Byzantium/Ravenna or Japan?

Gold has a traditional part in interior design and decorative painting in Japan reaching back into the sixteenth century. Particularly in screen painting we see narrative contents set against a golden foil. However, as of the seventeenth century, the artists of the Rimpa School used gold not merely as background but as counterweight to a reduced rendering of landscape. In contrast, Byzantine-Ravennese mosaic art uses gold throughout as background foil for the figures acting in front of it.

Seen from this aspect, Klimt stands more on the Japanese side. He designs the golden plane; it is part of the compositions,

Landschaftsdarstellung. In der byzantinisch-ravennatischen Mosaikkunst wird Gold dagegen durchgehend als Hintergrund verwendet, vor dem die Figuren agieren.

Unter diesem Aspekt betrachtet, steht Klimt eher auf der japanischen Seite: Er gestaltet die goldene Fläche, sie ist Teil einer Komposition, nicht bloß Folie, und verschränkt sich mit den Figuren.

Es sollte auch nicht vergessen werden: *Der goldene Ritter* entsteht 1903, während Klimt Ravenna erst 1905 besucht.

Doch wie schon bei der Diskussion der Bildkompositionen kann auch hier weder das eine noch das andere ausgeschlossen werden: Die goldenen Mosaiken haben Klimt vermutlich bestärkt, sich mit der Thematik „Gold im Bild“ intensiv zu beschäftigen – und in der Kunst der Rimpa hat er wohl sein Ideal gefunden.

#### IV

Zeitgleich mit diesen Bildern arbeitet Klimt mehr oder weniger intensiv am Auftragswerk für Brüssel. In diesem Mosaikfries finden bildende und angewandte Kunst zueinander. Die beiden langen Mosaikfriese schmücken den Speisesaal des Palais Stoclet. Sie sind an den Längswänden einander gegenüber angebracht – wie ein zusammengehöriges Paar mehrteiliger Stellschirme. Wenn auch jede Seite aus mehr als den in Japan üblichen sechs Teilen besteht, so zeigt die Rhythmisierung neben allen technischen Argumenten doch eine Parallele zum System der Paraventmalerei in Ostasien.

Betritt man den Speisesaal vom Garten her, so nimmt man zuerst die miteinander korrespondierenden Figuren wahr, im Weiteren die beiden Rosensträucher (Fig. 91, 92). Ein großer Baum in der Mitte des Mosaiks reicht mit seinen stilisierten Ästen und Zweigen über sämtliche Teile der Bilder, seine goldenen Spiralen breiten sich über die Wände aus und ersetzen gleichsam die goldenen Flächen der „goldenen Periode“.

Der Baum verbindet zudem zwei weitere, größere Motive: die Personen – das einsame Mädchen und das einander umarmende Paar gegenüber – mit den Rosensträuchern. Die Mosaikfriese sind dekorativ, ruhig, und trotz der wenigen Motive ist die Komposition voll der Spannung.

Klimt steht bei dieser Arbeit vor dem Problem, dass er das „Quadrat“ seiner Bildfläche verlassen muss und zwei jeweils über sieben Meter lange Wände friesartig zu bespielen hat.

interweaves with the figures and is not simply a foil. Neither should we forget: Klimt created *The Golden Knight* in 1903, whereas he first visited Ravenna in 1905.

Nevertheless, as in the discussion about the pictorial compositions, neither one nor the other can be excluded: the golden mosaics probably encouraged Klimt to take an increased interest in the theme of "gold in the picture." And he doubtlessly found his ideal in Rimpa art.

#### IV

Parallel to these pictures, Klimt was working more or less intensively on the commission for Brussels.

The fine and decorative arts find a synthesis in this mosaic frieze. The two long mosaic friezes adorn the dining hall of the Stoclet House. They are arranged opposite each other on the longitudinal walls—like a pair of multi-part screens belonging to each other. Each side also has more than six parts—as is usual in Japan—thus the rhythmic do indeed show a parallel over and above all the technical arguments to the system of screen painting in East Asia.

If we enter the dining room from the garden, we first notice the figures corresponding to each other, and subsequently the two rose bushes. (fig. 91, 92) The composition has great serenity. A large tree in the center of the mosaic stretches its stylized branches and tendrils across all parts of the pictures, its golden spirals spreading out over the walls, as though supplanting the golden planes of the "Golden Period."

And the tree connects two other main motifs: the human figures—the solitary girl and, opposite, the embracing couple—and the rose bushes.

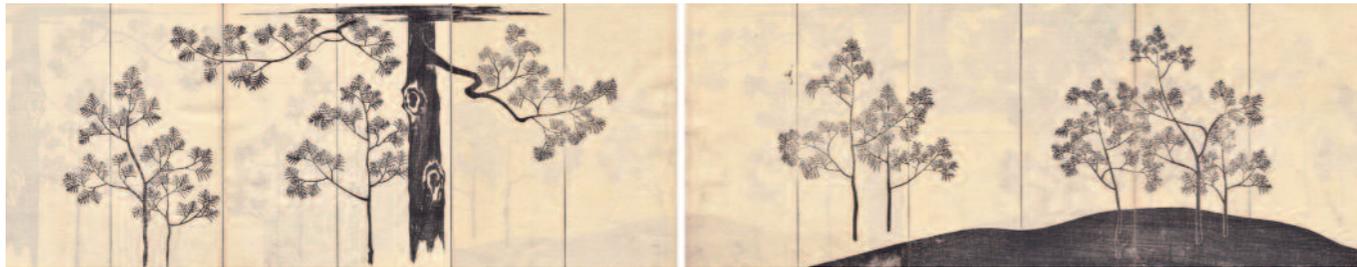
The mosaic friezes are decorative and tranquil—and yet the few motifs generate remarkable dynamics in the composition.

This work faces Klimt with the problem of having to abandon his "square" as picture space; he has to deal with two walls each over seven meters long for a frieze-type composition.

The three small cartoons from around 1907/1908 show him wrestling with this huge space. (fig. 102–104) He evidently had the idea at first of forming the background in front of the individual motifs out of hammered and gilt metalwork, hence of



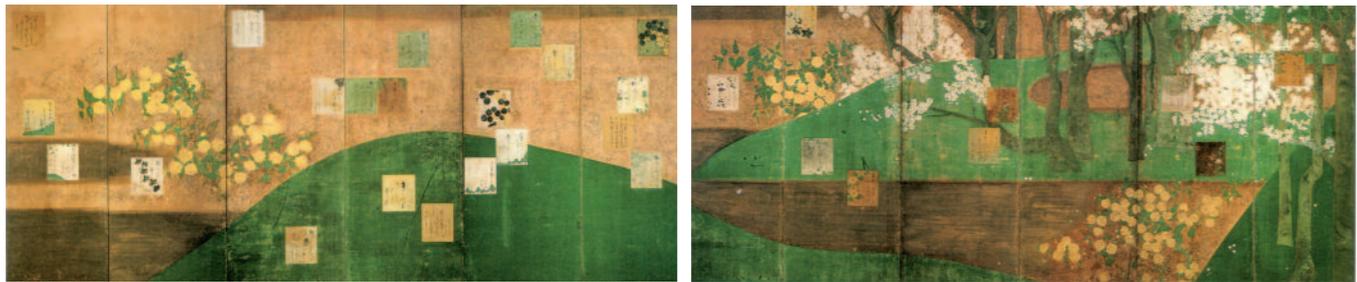
94 Gustav Klimt, siehe Seite see page 75–78



112 Ogata Korin, Paravent, Illustration in: Hoitsu / Ohashi 1895 Ogata Korin, screen, illustration in: Hoitsu / Ohashi 1895



113 Gustav Klimt, *Stoclet Fries* (Detail), Der Bodenstreifen Gustav Klimt, *Stoclet Frieze* (detail), Der Bodenstreifen/ground strip



114 Tawaraya Sotatsu, Paravent *Kirschen und Ranunkelstrauch*, 17. Jh., Tokyo National Museum  
Tawaraya Sotatsu, Paravent *Cherries and Kerria*, 1st half 17th century, Tokyo National Museum

Drei kleine Entwürfe aus der Zeit um 1907/08 zeigen sein Ringen mit dieser enormen Fläche (Fig. 102–104). Offenbar hat er zunächst die Idee, den Hintergrund vor den vereinzelt Motiven aus getriebenen und vergoldeten Metallarbeiten zu gestalten, also den gesprenkelten Goldhintergrund ins Reliefformament zu

rendering the spangled gold background in a relief form—and he kept to this first idea in the portrayal of the *Knight* (fig. 123) on the front side of the dining hall.

übertragen – bei der Darstellung des *Ritters* (Fig. 123) auf der Stirnseite des Saales bleibt er dieser ersten Idee treu.

Erst im dritten kleinen Entwurf (Fig. 104) nähert er sich der Lösung mit dem geometrisierten, übergreifenden Baummotiv. Erscheint ihm der erste Ansatz als zu golden, als zu schwer? Dies dürfte tatsächlich eines seiner Hauptprobleme gewesen sein. Mit dem Spiralbaum kann er die Schwere des Goldes mildern und dennoch die Idee des goldenen Hintergrundes bewahren. 1914 sieht Klimt das Mosaik erstmals vor Ort und sein Kommentar „Viel mehr Gold hätte die Wand vertragen“ spricht für diese Annahme.<sup>8</sup>

Die Idee, eine ruhige Komposition durch wenige Motive zu unterbrechen, findet erneut Entsprechungen in der Rimpa-Kunst, wie ein Vergleich mit einem Korin'schen Paravent zeigt, der in *Korin hyakuzu* (100 paintings by Korin), Tokyo 1895, abgebildet ist. (Fig. 112)

Man beachte auch den Bodenstreifen, die durchgehende Wiese, weich dahinfließend, auf der stilisierte Blumen, Sträucher und Bäume wurzellos zu schweben scheinen – gerade diese Naturdetails im *Stoclet Fries* zeigen deutliche Anklänge an den Rimpa-Stil. (Fig. 114)

Die Auflösung der Körper in ein flächenhaftes Ornament und deren Verschmelzung ineinander gibt Gelegenheit, den Blick vergleichend zeitlich zurückzuwenden in das Jahr 1902: Der *Beethovenfries* erfüllte eine anderen Aufgabe – keine private, er war öffentlich und temporär, also als ephemeres Ausstellungswerk gedacht – und folgte einer Themenvorgabe. Interessant ist im Vergleich mit dem *Stoclet Fries* die Umsetzung des „Japanischen“, das Rückschlüsse auf den Übergang vom motivischen zum kompositionellen Japonismus zulässt, der in Klimts Werk bis um 1911 zu beobachten ist.<sup>9</sup>

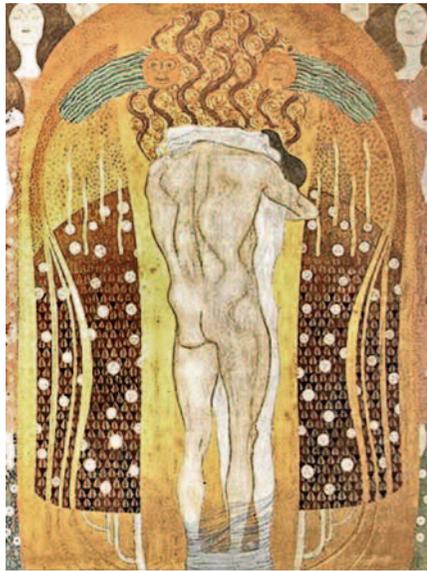
Im *Beethovenfries* gibt es viele Ornament-Zitate, oft direkt übernommen aus japanischen Muster- und Wappenbüchern oder Färbereischablonen (Katagami), die das Kunstgewerbe und den Dekor in Wien um 1900 stark prägen. Im goldenen Porträt *Adele Bloch-Bauer I*, dem *Kuss* und schließlich der *Umarmung* im *Stoclet Fries* werden die einzelnen Motive verschliffen, die japanische Herkunft von Mustern ist nur noch zu erahnen.

Klimt nimmt sich immer mehr Freiheiten im Umgang mit seinen Quellen. Das Interesse am Gesamtkonzept eines Werkes ist ihm zunehmend wichtiger als das Detail; was wie eine Entfer-

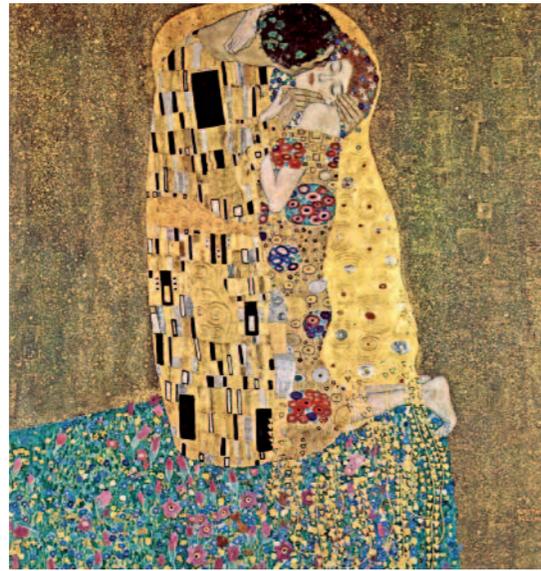
115 Ogata Kenzan, *Blumenstrauch*, Illustration in: Tajima 1903–1906  
Ogata Kenzan, Floral Bush, illustration in: Tajima 1903–1906



It is only in the third small cartoon (fig. 104) that he approaches the solution with the all-embracing, geometrized tree motif. Did the first idea seem to him too golden, too heavy? This must in fact have been one of his main problems. The “spiral tree” is a way of mitigating the heaviness of the gold, but without dispensing with the idea of the golden background. In 1914, Klimt saw the mosaic in situ for the first time and his comment “The wall could have taken a lot more gold” lends credence to this assumption.<sup>8</sup>



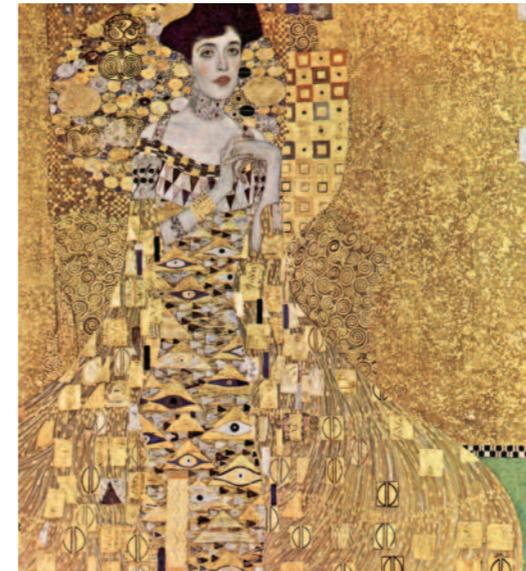
116 Gustav Klimt, *Der Kuss, Beethovenfries* (Detail), 1902, Belvedere, Wien, Dauerleihgabe in der Secession, Wien Gustav Klimt, *The Kiss, Beethoven Frieze* (detail), 1902, Belvedere, Vienna, permanent loan in the Secession, Vienna



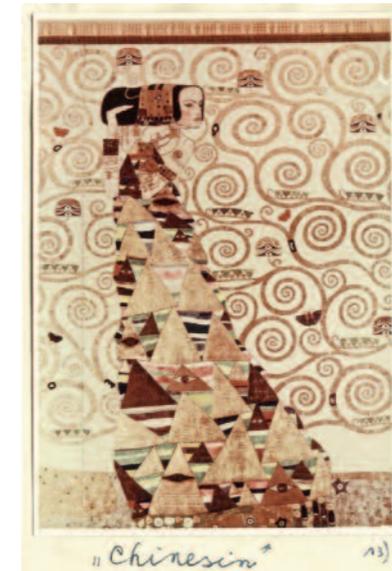
117 Gustav Klimt, *Der Kuss*, 1908, Belvedere, Wien Gustav Klimt, *The Kiss*, 1908, Belvedere, Vienna



118 Gustav Klimt, *Erfüllung, Stoclet Fries* (Detail), 1911, MAK Gustav Klimt, *Fulfillment, Stoclet Frieze* (detail), 1911, MAK



119 Gustav Klimt, *Adele Bloch-Bauer*, 1907, Neue Galerie New York Gustav Klimt, *Adele Bloch-Bauer I*, 1907, Neue Galerie New York



120 Gustav Klimt, *Chinesin (Erwartung), Stoclet Fries* (Detail), 1911, MAK/ Wiener-Werkstätte-Archiv Gustav Klimt, *Chinese Woman (Expectation), Stoclet Frieze* (detail), 1911, photograph, MAK/ Wiener Werkstätte Archive



121 Hosoda Eishi, *Die Kurtisane Takigawa*, um 1794, MAK Hosoda Eishi, *The Courtesan Takigawa*, c. 1794, MAK

nung erscheint, ist vielmehr das Erreichen einer tieferen Übereinstimmung. Er fährt nie nach Japan, seine Kenntnisse bezieht er aus den vielen Sammlungen rund um ihn, aus Ausstellungen und Sekundärliteratur. Klimt berichtet, dass er sich zum Studium „seiner japanischen Bücher“ zurückziehe.<sup>10</sup> Welche er konkret besitzt, wissen wir leider nicht, da die Bibliothek aufgelöst wurde, doch auf ein Werk, von dem angenommen werden kann, dass er es kennt, sei besonders hingewiesen: *Korin-ha gashu (Masterpieces selected from the Korin-school)*, das 1903 bis 1906 in Tokyo auch in einer englischen Ausgabe erscheint.<sup>11</sup>

Das fünfbandige Werk gehört in dieser Zeit zu den Büchern mit den detailreichsten und delikatesten Illustrationen; die Qualität des Farbdrucks und der Wiedergabe von Gold und Silber ist außerordentlich! Das Werk bietet die Möglichkeit, Farbigkeit und Komposition der Werke der Rimpa-Schule kennenzulernen und nachzuvollziehen. (Fig. 115)

Durch das direkt möglich gewordene Studium der Rimpa-Kunst und vor allem der Arbeiten Korins erreicht der Japonismus in Klimts Schaffen (Fig. 112) einen Höhepunkt. Der sekundäre

The idea of interrupting a tranquil composition with a few motifs finds correspondence yet again in Rimpa art, as seen in a Korin screen illustrated in *Korin hyakuzu (100 paintings by Korin)*, Tokyo 1895. (fig. 112)

Also to be noted is the ground strip, a continuous sward, softly flowing onwards, upon which stylized flowers, shrubs, and trees seem to float rootless—these natural details in the *Stoclet Frieze* are the very features that re-echo resoundingly with the Rimpa style. (fig. 114)

The dissolution of the bodies into a planar ornament, their melting into each other, offers an opportunity to throw a comparing glance back to the year 1902: although the *Beethoven Frieze* was a different kind of commission—public and not private, temporary, intended as an ephemeral exhibit and complying with a specified theme; however, when comparing it to the *Stoclet Frieze* it is the transposition of the “Japanese” element that is so interesting, as it reveals the transition from the use of Japanese motifs to the compositional concept that can be observed in Klimt’s work until around 1911.<sup>9</sup>

Japonismus, den er durch Arbeiten anderer Künstler kennenlernt, wandelt sich durch bessere Quellen zu einem eigenständigen dekorativen Stil.<sup>12</sup>

## V

Es bleibt anzumerken, dass sich Gustav Klimt mit einigen Themen über einen längeren Zeitraum hinweg beschäftigt und diese in Varianten gestaltet. So finden sich zwei Motive des Frieses im Palais Stoclet schon in früheren Werken des Künstlers vorbereitet.

Der Ritter begegnet uns erstmals als *Der wohlgerüstete Starke* im *Beethovenfries* 1902 (Fig. 122), wird 1903 als *Der goldene Ritter* (Fig. 111) zum alleinigen Bildthema – es werden sogar dieselbe Rüstung und derselbe Helm aus der Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums zitiert – und schließlich im *Stoclet Fries* zur stark geometrisierten und abstrakten Darstellung *Ritter* (Fig. 123) („Mein armer Ritter wird ganz schwach und grün – der Dessin seines Kleides ist viel zu ‚gebuckelt‘, die Veränderung des Metalls aber nicht schlecht“ (Fig. 43, 44)

In the *Beethoven Frieze* there are many ornamental quotations, often adopted directly from Japanese pattern and heraldry books or stencils (katagami), which had a strong influence on the decorative arts and decoration in Vienna around 1900. In the golden portrait *Adele Bloch-Bauer I*, *The Kiss*, and in conclusion the *Embrace* in the *Stoclet Frieze*, the individual motifs are slurred, the Japanese provenance of patterns is now only hinted at.

Klimt took increasing liberties in the treatment of his sources. The interest in the overall concept of a work was becoming more important to him than the detail; what seems like dissociation is far more the attainment of a deeper harmony. Gustav Klimt himself never visited Japan; he gained his knowledge from the many collections in his environment, from exhibitions, also from secondary literature. Klimt stated his wish himself to retreat and study “his Japanese books.”<sup>10</sup> Which ones he actually owned we unfortunately do not know; his library was dissolved, but one specific work should be noted which we may assume he knew very well: *Korin-ha gashu (Masterpieces selected from the Korin-school)*, published—also in an English edition—in



122 Gustav Klimt, *Der Geharnischte, Beethovenfries* (Detail), 1902, Belvedere, Wien, Dauerleihgabe in der Secession, Wien Gustav Klimt, *The Knight in Shining Armour / Man in Armour, Beethoven Frieze* (detail), 1902, Belvedere, Vienna, permanent loan in the Secession, Vienna



123 Gustav Klimt, *Ritter, Stoclet Fries* (Detail), 1911, MAK Gustav Klimt, *Knight, Stoclet Frieze* (detail), 1911, MAK

Auch das Kussmotiv zieht sich wie ein Leitmotiv durch sein Werk: *Diesen Kuß der ganzen Welt* (Fig. 116) heißt es 1902, als eigenständiges Bild wird es 1908 *Liebespaar* beziehungsweise *Der Kuss* (Fig. 117) bezeichnet, zeitgleich auch *Liebespaar, Erfüllung* oder *Umarmung* im *Stoclet Fries* (Fig. 118).

Bleibt noch die Figur der *Erwartung* oder *Tänzerin*, wie sie Klimt benennt, beziehungsweise *Chinesin*, wie sie auch bezeichnet wird, weil der Künstler eine anmutige chinesische Akrobatin als Vorbild nennt.<sup>13</sup> Schon in den ersten Skizzen ist der Charakter der Figur festgelegt: Der Körper in Dreiecke aufgelöst, das Gesicht zur Seite gewandt, die rechte Hand erhoben und die große schwarzhäarige Frisur reich geschmückt.

In dieser Auffassung erinnert die Figur noch an die *Goldene Adele*. (Fig. 119) Nach Vorlagen dazu lässt sich die gesamte Kunstgeschichte durchforsten, Alt-Ägypten, Ravenna – alles

1903/06 in Tokyo.<sup>11</sup> This five-volume work is no doubt one of the books of the time with the most richly detailed and delicate illustrations. The quality of the colors, also the rendering of gold and silver are extraordinary! It is a book that offers the opportunity of knowing and imitating the coloration and composition of the works of the Rimpa School. (fig. 115)

With the study of Rimpa art and most notably the works of Korin now directly accessible, Japonisme reached a peak in Klimt's work. (fig. 112) The secondary Japonisme, which he became acquainted with through the works of other artists, is transformed by the improved sources into an individual decorative style.<sup>12</sup>

## V

It remains to be said that Klimt worked on several themes over an extended period, making variations upon them. Thus we can find two themes of the *Stoclet Frieze* being prepared in other works by Klimt.

We first encounter the *Knight as Armored Strength* in the *Beethoven Frieze* of 1902 (fig. 122), which in 1903 takes over as sole pictorial theme in *The Golden Knight* (fig. 111)—even quoting the same armor and helmet from the Weapons Collection in the Kunsthistorisches Museum, Vienna. This figure is then strongly geometrized and abstracted in the *Stoclet Frieze Knight* (fig. 123) (“My poor knight is quite weak and green—the design of his garment is much too “buckled,” but the change in the metal isn’t bad.” (fig. 43, 44)

The kiss theme also runs as a leitmotif through his work: *This Kiss of the Whole World* (fig. 116) as it is called in 1902, as an autonomous picture it appears as *Lovers* respectively *The Kiss* (fig. 117) in 1908, and, parallel in time and again differently titled, *Lovers, Fulfillment*, or the *Embrace* in the *Stoclet Frieze*. (fig. 118)

Finally we must turn to the figure of *Expectation* or *Dancer*, as Klimt himself called her, or the *Chinese Woman*, also thus named because Klimt cited a graceful Chinese acrobat as his model.<sup>13</sup> The figure's character is defined already in the first sketches: the body is resolved into triangles, the face turned to the side, the right hand raised, and the black hair expansively styled and decorated. The figure's portrayal recalls the *Golden*



124 Gustav Klimt, *Erwartung, Stoclet Fries* (Detail), 1911 Gustav Klimt, *Expectation, Stoclet Frieze* (detail), 1911

scheint möglich. Daher möge abschließend nochmals der Blick nach Japan gerichtet werden. Dort hat das Thema des reich geschmückten Mädchens, das bei aller Stilisierung doch porträthaft gezeigt wird, im Farbholzschnitt (Ukiyo-e) Tradition. Gerade die Betonung der Frisur, der Haarschmuck sowie die reichen Gewänder lassen die Wahrscheinlichkeit groß sein, die „Chinesin“ könnte doch eine „Japanerin“ (Fig. 121, 125) sein.



125 Hosoda Eisho, *Die Kurtisane Kasugano* (Detail), um 1795, MAK Inv. Nr. KI 10480 Hosoda Eisho, *The Courtesan Kasugano* (detail), c. 1795, MAK inv. no. KI 10480

*Adele*. (fig. 119) Sources for this figure can be traced throughout the history of art: Ancient Egypt, Ravenna—everything seems possible. Hence in conclusion we may cast a glance once more in the direction of Japan. The motif of the richly adorned maiden interpreted as a portrait despite all stylization has a tradition in the color woodcut (ukiyo-e). This accentuation of the coiffure, the hair adornment, and the rich robes are indeed the features supporting the strong probability that the “Chinese Woman” may very well be a “Japanese Woman.” (fig. 121, 125)

Anmerkungen

- 1 Ohta (1913) 2005  
Der japanische Künstler war im Jänner 1913 in Wien und berichtete über seinen Besuch bei Gustav Klimt im Hietzinger Atelier in der japanische Kunstzeitschrift *Bijutsu Shinpo*.
- 2 Wichmann 1972, Kat. Nr. 917  
Gustav Klimt wird in zwei Kapiteln vorgestellt: „Das ostasiatische Grund-Prinzip als Ansatz erster Abstraktionsversuche in der westlichen Malerei im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert“, 272 ff., und „Die japanischen Färbeschablonen (Katagami) und die europäische Schwarz-Weiß-Graphik um 1900“, 275 ff.
- 3 Zur Situation in Europa und Paris in Besonderem: *Le Japonisme* 1988; De Waal 2011
- 4 Fischer 1899/1900
- 5 Hevesi 1909  
Hevesi berichtet mehrmals über die Bedeutung der japanischen Kunst für Klimt – „Gustav Klimt und die Malmosaik“: „... Das stilisierte Goldgewölk der Japaner nimmt hier Mosaikcharakter an. ...“, 212; „Weiteres von Klimt“: „... Es ist nicht zu leugnen, wir sind mit Japan vertraut geworden. Und wir haben uns ein halbes Menschenalter lang mit dem künstlerischen Begriff der „Fläche gemüht. Und einige von uns sind auch in Ravenna und Palermo gewesen, in der Markuskirche natürlich auch, und haben das Auge auf Mosaik eingestellt. Das alles sieht man dem Klimtzimmer ohneweiters an. ...“, 318.
- 6 Weidinger 2007, Kat. Nr. 184, 285
- 7 Der in der Kunstgeschichte nicht unübliche Hinweis auf James McNeill Whistler (1834–1903) sowie andere Künstler aus Westeuropa als „Vorbilder“ für Klimts Porträtkunst braucht nicht unbeachtet zu bleiben: Im Gegenteil – waren doch gerade sie unter den Ersten, die ihren Blick nach Japan richteten. Und dieser Einfluss auf Klimt ist auch typisch dafür, wie sich der Japonismus in Europa entwickelte: London und Paris waren sozusagen die Vorreiter, die Künstler des deutschen Sprachraums blickten nach Westen – und entdeckten den Osten! Die indirekte Annäherung führte zur direkten Auseinandersetzung mit der Kunst Ostasiens.
- 8 Postkarte von Gustav Klimt an Emilie Flöge, zitiert in: Fischer 1987, Nr. 324, 184
- 9 Mabuchi 1990, 94 ff.
- 10 Koshi 1990, 94 ff.
- 11 Tajima 1903–1906  
Weitere zeitgenössische Publikationen zur Rimpa-Kunst:  
Hoitsu / Ohashi 1895: In der Tradition der japanischen Buchillustration wird das Werk von Korin in Schwarz-Weiß-Holzschnitten gezeigt.  
Korin 1892: In dieser Publikation sind die Bilder farbig, Man konnte also nicht nur die kräftigen Farben studieren, sondern auch den Gebrauch von Gold und Silber sowie den Blinddruck, der den Wiedergaben eine neue Qualität verlieh.
- 12 Ogata Korin war offenbar kein Unbekannter, wie eine Randbemerkung von Berta Zuckerkandl zeigt: „... Ganz vortrefflich ist die kräftige stilisierte Lösung dieses Ornamentes. Die breite Flächenbehandlung des Perlmutter erinnert an gewisse Intarsien von Korin.“, in: Zuckerkandl 1904/05, 336 (für den Hinweis Dank an Christian Witt-Döring)  
Zu Rimpa und Gustav Klimt siehe auch: Wieninger 2005; Wieninger 2009

Notes

- 1 Ohta (1913) 2005  
The Japanese artist was in Vienna in January 1913 and reported on his visit to Gustav Klimt in his studio in Hietzing in the Japanese art magazine "Bijutsu Shinpo."
- 2 Wichmann 1972, Cat. No. 917  
Gustav Klimt is introduced in two chapters: 272 ff. "Das ostasiatische Grund-Prinzip als Ansatz erster Abstraktionsversuche in der westlichen Malerei im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert" and 275 ff "Die japanischen Färbeschablonen (Katagami) und die europäische Schwarz-Weiß-Graphik um 1900"
- 3 on the situation particularly in Europe and Paris: *Le Japonisme* 1988; De Waal 2011
- 4 Fischer 1899/1900
- 5 Hevesi 1909  
Hevesi writes several times about the significance of Japanese art for Klimt—in "Gustav Klimt und die Malmosaik": "the stylized golden cloud of the Japanese takes on a mosaic character here", 212; and in "Weiteres von Klimt": "It cannot be denied, we have become familiar with Japan. And we have endeavored for half the length of a human life to come to terms with the artistic concept of flatness. And some of us have also been to Ravenna and Palermo, to St Mark's as well, of course, and have accustomed the eye to mosaic art. We can see all of this immediately in the Klimt Room," 318.
- 6 Weidinger 2007, cat. no. 184, 285  
Weidinger, Alfred: Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes. Munich 2007cat. no. 184, 285.
- 7 Reference to the influence of James McNeill Whistler (1834–1903) and other artists from Western Europe on Klimt's art of the portrait—not unusual in art historiography—should not remain unnoticed. On the contrary, for they were indeed among the very first to direct their attention towards Japan. And this influence on Klimt is typical of how Japonisme developed in Europe: London and Paris were so to speak the pioneers, the artists in the German-speaking regions looked westwards—and discovered the East! An indirect approach led to direct confrontation with the art of East Asia.
- 8 Postcard from Gustav Klimt to Emilie Flöge, quoted in Fischer 1987, no. 324, 184
- 9 Mabuchi 1990, 94 ff.
- 10 Koshi 1990, 94 ff.
- 11 Tajima 1903–1906  
Other contemporary publications on Rimpa art were:  
Hoitsu / Ohashi 1895: In the tradition of Japanese book illustrations the work of Korin is shown in monochrome woodcuts.  
Korin 1892: In this publication the pictures are in color. It was therefore possible to study not only the vivid colors but also the use of gold and silver and relief printing, which lent a new quality to the reproductions.
- 12 Ogata Korin was evidently not an unknown quantity, as is demonstrated in a marginal remark by Bertha Zuckerkandl: "The stylized resolution of this ornament is quite outstanding. The broad, planar treatment of the mother-of-pearl reminds one of certain intarsia by Korin" in: Zuckerkandl 1904/05, 336 (thanks to Christian Witt-Döring for this reference).  
On Rimpa and Gustav Klimt see in addition: Wieninger 2005; Wieninger 2009

**126** Spiralen mit Blüten,  
Stoffmusterentwurf,  
Japan, um 1900,  
MAK Inv. Nr. KI 10292-75  
Spirals with blossoms,  
fabric pattern design,  
Japan, c. 1900,  
MAK inv. no. KI 10292-75



13 Aus einem Brief von Fritz Waerndorfer an Adolphe Stoclet, 23. Juni 1911, zitiert in: Husslein-Arco / Weidinger 2011, 233: „... Sie sieht notabene ein wenig chinesisches aus. Klimt sah heuer in einem Variete eine 15-jährige chinesische Tänzerin, die entzückend hübsch war. Und es ist unglaublich, wie die ihm nicht mehr aus dem Kopf gegangen ist, und es ist einfach fabelhaft, was Klimt daraus gemacht hat. Klimt, mit seinem ungeheuren Geschmack, hat Alles raffiniert Schöne aus der chinesischen Kunst mit seinen eigenen Augen aufgesogen, verarbeitet und dann ein Kunstwerk daraus gemacht, das ebenso hoch über den orientalischen steht, wie der Europäer und Künstler Klimt im Jahre 1911 über Allen steht. ...“ Diese handschriftliche Bemerkung findet sich auch auf einem Foto aus dem Jahr 1955. (Fig. 120)

13 From a letter from Fritz Waerndorfer to Adolphe Stoclet, 23 June 1911, quoted in: Husslein-Arco / Weidinger 2011, 233: "she looks notabene a bit Chinese. Klimt saw a 15-year-old Chinese dancer in a variety show in Vienna who was entrancingly pretty. And it's incredible how he couldn't get her out of his mind, and it's simply fabulous, what he made of her. Klimt, with his infinite taste, absorbed everything that was sophisticated and beautiful in Chinese art, worked on it and produced a work of art that soars just as high above the Oriental style as does the European and artist Klimt above everything else in the year 1911." The hand-written comment is also found on a photo taken in 1955. (fig. 120)