

Gustav Klimts Landschaften und der Einfluss Japans. Ein Vergleich von Vorbildern.

Wären Klimts Landschaftsbilder ohne *Hokusai* oder *Hiroshige* denkbar? Hat Klimt die Farbholzschnitte eins zu eins übernommen, wo liegen die Gegensätze beziehungsweise Unterschiede? Ausgehend von Koichi Koshi in den bislang in der Literatur nicht geleugneten Japonismen in der Kunst Klimts¹, gilt es, die japanischen Gestaltungsprinzipien in Klimts Landschaften nachzuspüren. Schließlich hat der japanische Farbholzschnitt dazu beigetragen, die Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts aus ihrer historisierenden Tradition zu befreien und zu neuen Themen und Formen zu führen.² Schlussfolgernd ist davon auszugehen, dass dies direkt Einfluss auf seine Werke nahm. Klimt besaß auch eine Sammlung japanischer Farbholzschnitt, und bei vielen Auftraggebern hatte er zudem Zugang zu umfangreicheren Beständen.³ Damit schmückte er seine Atelierwände und hatte so Inspiration stets vor Augen. Dies kann als weiteres Indiz gesehen werden, dass sich Klimt aus diesen, kompositorische Anregungen holte.



Vorraum von Klimts Atelier in der Feldmühlgasse, fotografiert von Moritz Nähr, 1918.



Japanische Objekte aus der Sammlung von Gustav Klimt, Leopold Museum, Wien.

Klimts Formensprache & Japanischer Einfluss

Farbe, Fläche und Ornament, diese drei Gestaltungsprinzipien machen Klimts eigentlichen Stil aus. „[...]“, auch die großen weichen Wellen, die die Kompositionen bestimmen, zitieren beliebte Motive des ‚Rimpa-Stiles‘.“⁴ Bemerkenswert ist an dieser Stelle auch der Einfluss von *Rimpa* auf Klimts Landschaftsbilder. Stilistisch zeichnet sie sich durch die Verwendung von leuchtenden Farben, einschließlich Gold- und Silberfarbe aus – Kennzeichen der *Rimpa* Kunst sind Wasser, Pflanzen, und wellenartige Bewegungen. Die Begeisterung für Japan zeigt sich, indem Künstler importierte Kunst, Kleidung und Objekte in ihren Gemälden darstellten, oder wie Gustav Klimt Motive japanische Farbholzschnitte in die Malerei, übertrugen. „Dabei bleibt der Stil in der Regel ‚europäisch‘ – entweder traditionell den Regeln der Kunstakademie verpflichtet oder impressionistisch [...]“⁵ Gustav Klimt kopierte diese nicht – er ließ sich vielmehr inspirieren und modifizierte Ideen und Gedanken japanischer Bildkompositionen auf seine eigene Weise. „Das Japanische in seinen Werken lässt sich nicht immer auf den ersten Blick erkennen, weil er im Laufe seines Schaffens Varianten ausprobierte.“⁶ In den 1870er Jahren schließlich übernahmen Künstler in Paris die Vorreiterrolle der Moderne in Europa. Der Einfluss

¹ Koshi 1990, S. 96-97.

² Wieninger 2018, S. 184.

³ Wieninger 1990, S. 41.

⁴ Wieninger 2018, S. 185.

⁵ Gianfreda 2018, S. 81.

⁶ Wieninger 2018, S. 185.

ostasiatischer Kunst sowohl in formaler wie kompositioneller Hinsicht auf die Kunst des Impressionismus ist vielfältig.

Auch ist anzunehmen, dass Klimt die Ausstellung in der Secession 1903 mit dem Titel „Entwicklung des Impressionismus in der Malerei und Plastik“ bekannt war. Diese zeigte „gemeinsam mit den großen Impressionisten Frankreichs auch Holzschnitte von Kiyonaga, Eishi, Toyokuni, Utamaro, Hokusai und Hiroshige“ [...].⁷ Dekorative Bestrebungen machen sich geltend, man sehnt sich nach Vereinfachung und nach Stil, das zur Vereinfachung des Natureindrucks führt. Franz Wickhoff konstatierte, „Unter allen Ereignissen, die dazu beigetragen haben, die Malerei des 19. Jahrhunderts durch eine bisher unbekannte Ausdrucksfähigkeit über alle vergangenen Perioden der Kunst zu erheben und durch Wiedergabe des Eindruckes der natürlichen Dinge und der Stimmung von Luft und Licht die Darstellung der Landschaft in den Mittelpunkt der künstlerischen Bestrebungen zu stellen, war vielleicht das Folgenreichste die Reception der japanischen Kunst. [...]“⁸ Es ging hierbei vor allem um die „Annahme der europäischen Horizontbildung“⁹ durch die Japaner, was für die Landschaftsmalerei am wichtigsten wurde.

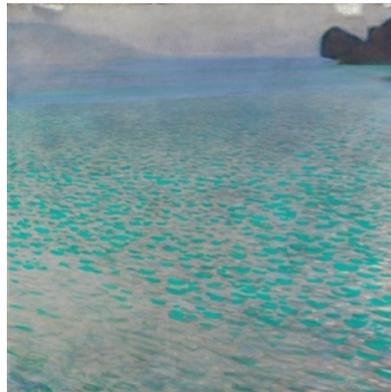
Werkvergleiche und Komposition

Ein weiteres wichtiges Motiv japanischer Kunst ist das Meer, insbesondere die Darstellung von Wellen. Hokusai und Hiroshige stellten in ihren zahlreichen Holzschnitten die Bewegung des Meeres dar. Das berühmteste Beispiel ist Hokusais *Unter der Welle bei Kanagawa* aus der Holzschnittserie *36 Ansichten des Berges Fuji*, um 1830. In den folgenden Werkvergleichen werden Ähnlichkeiten zu japanischer Kunst gegenübergestellt und zeigen, dass Klimt die Kompositionen nicht von Hiroshige und Hokusai weiterentwickelt hat.

Gustav Klimt, Am Attersee, 1900.



Katsushika Hokusai, *Unter der Welle bei Kanagawa*.



Gustav Klimt, *Am Attersee*, 1900.



Suzuki Kiitsu, *Pampas Grass*, 1840.

⁷ Wieninger 1990, S. 40-41.

⁸ Zit. nach: Wieninger 2018, S. 70.

⁹ Ebd., S. 70.



Katsushika Hokusai, Wunderbare Ansichten berühmter Brücken in den Provinzen, 1831/32, Die achteilige Brücke bei Mikawa.



Utagawa Hiroshige, Regenschauer über der Großen Brücke bei Atake, 1857.



Utagawa Hiroshige, Tsukudajima von der Eitaibashi aus, 1857.

Bei Hokusais Bild dominieren die großen Farbflächen, und durch die harmonische Anordnung der Farben kann man so dem japanischen Schichtenraum folgen. In seinen Kompositionen werden Elemente im Vordergrund positioniert, und der Blick des Betrachters wird auf den Horizont gelenkt. Die Bilder sind angeschnitten und zeigen einen Ausschnitt – das Wasser und die Landschaft beziehungsweise Boote bilden den Hintergrund. Hiroshiges *Serie hundert berühmte Ansichten von Edo* von 1856-1858 zeigen eine zunehmende Schematisierung des perspektivischen Landschaftsaufbaus, die durch Nahansicht eines Details, überhöhte Schrägen, steile Perspektiven, Vergitterungen und Ornamentalisierungen interessant gemacht wird.¹⁰ In Hiroshiges Bildnis *Tsukudajima von der Eitaibashi aus* werden die Elemente stark angeschnitten und die langen Elemente im Bild erzeugen eine Störung der nächtlichen Szenerie.

Das um 1900 entstandene *Bild Am Attersee* mit dem Blick über die weite Fläche ist noch von naturalistischer Detailtreue geprägt. Das Bild beeindruckt durch seine radikale Reduktion auf das Türkis der welligen Wasseroberfläche. Die leuchtenden grün-blauen Farbtöne erzeugen einen sanften, ins Bild hineinführenden Zug. Eine Besonderheit ist dabei, der weitgehende Verzicht auf eine weitläufige, panoramaartige Darstellung des Motivs. Motivisch dürfte Klimt dabei von vergleichbaren Darstellungen eines Hiroshige angeregt worden sein.

Die Darstellung japanischer Objekte und Motive wurden von französischen Künstlern und später auch von Klimt übernommen - auch die Stilmittel des japanischen Holzschnitts, setzte diese aber auf seine ganz eigene Art und Weise um.¹¹ Zu den Kompositionsmitteln zählen unter anderem die flächenhafte Gegenüberstellung von Vorder- und Hintergrund, die steile Auf- und Untersicht, die Missachtung der klassischen Perspektive, die radikale Beschneidung der Hauptmotive durch den Bildrand, Vereinfachung der Formen durch große, farbige Flächen oder etwa die leuchtend kräftigen Farben. Schließlich gehe es um eine Verinnerlichung von Stilmitteln, aus der heraus die Künstler ihre eigene Formensprache formulierten.¹²

Das Ersetzen der europäischen Perspektive durch ein Schichten und Staffeln von Flächen - kann als der entscheidendste Moment im Einfluss japanischer auf die europäische Kunst bezeichnet werden. Japans Kunst ist eine graphische, eine lineare, flächige und ornamentale zugleich.

¹⁰ Wieninger 2018, S. 72.

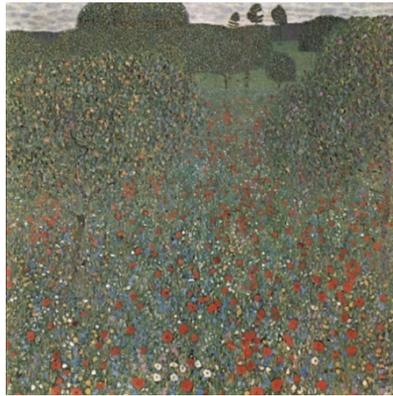
¹¹ Gianfreda 2018, S.83.

¹² Ebd., S.86.

Gustav Klimt, Mohnwiese, 1907.



Ogata Korin, Paravent Rote Pflaumenblüten, Edo-Periode, 18. Jahrhundert.



Gustav Klimt, Mohnwiese, 1907.



Ogata Kōrin, Rote und Weiße Pflaumenblüten, Edo Periode, 18. Jahrhundert.



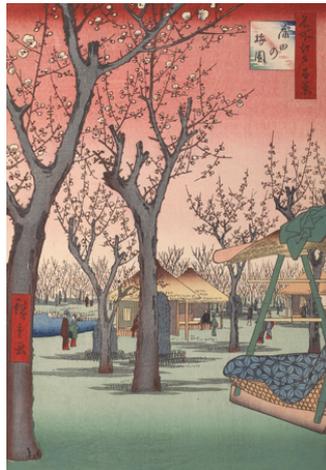
Claude Monet, Mohnfeld bei Argenteuil, 1873.

In *Klimts* Bild *Mohnwiese* lässt sich die große weiche Welle in seiner Komposition deutlich erkennen. Das Bildnis ist eine am Attersee gelegene Mohnwiese und lässt an *Claude Monets* 1873 entstandenes *Mohnfeld bei Argenteuil* denken. Wie Monet visualisierte er die enorme Leuchtwirkung der roten Mohnblüten auf den frischgrünen Wiesen. Damit unterscheidet er sich vom bekannten akademischen Galerie- und Atelierton. Klimt war es ein Anliegen, die Leuchtkraft des Sonnenlichts erscheinungsgetreuer wiederzugeben. Dazu setzte er möglichst reine Farben in kleinen Tupfen und Pinselstrichen nebeneinander und fand so zu einer spezifischen Farbtextur.

Gustav Klimt, Obstgarten am Abend, 1898.



Gustav Klimt, Obstgarten, 1898.



Utagawa Hiroshige, Pflaumengarten im Frühling, 19. Jahrhundert.



Gustav Klimt, Obstgarten am Abend, 1898.

Der gemalte *Apfelbaum* von *Klimt* besticht etwa durch die klare symmetrische Komposition des Bildes und die geradezu dekorative gleichmäßige Aufteilung der am Baum hängenden Äpfel, deren leuchtendes Rot mit den roten Wiesenblumen im Vordergrund harmonisch korrespondieren. Ein Vergleich zur symmetrischen Komposition des Bildes von Hiroshige ist naheliegend – es zeigt sich in der gleichmäßigen Aufteilung der Bäume und der grünen Wiese im Vordergrund.

Gustav Klimt, Tannenwald, 1901.



Gustav Klimt, Tannenwald I, 1901.



Suzuki Kiitsu, Pampas Grass, 1840.

Der Arbeitstag am Attersee begann für Gustav Klimt meist um sechs Uhr früh mit einem langen Waldspaziergang. Die Bildidee in *Tannenwald I* bestand in der linearen, parallel geführten Strenge der hoch aufragenden, nahezu undurchdringlichen Wand der Tannenbäume. Der Weg in Suzuji Kiitsu Bildnis *Pampas Gras* könnte Klimt hierbei als Inspiration gedient haben, dicht bewaldet führt ein Weg rechts in Richtung Bildrand hinaus.

Gustav Klimt, Birken- und Buchenwald, 1903.



Gustav Klimt, Birken- und Buchenwald, 1903.



Sōtatsu, Stellschirm mit Ahorn.

Die früheste Beschreibung des Gemäldes *Birken- und Buchenwald I* stammte von Ludwig Hevesi: „Ein hellstämmiger Buchenwald, in den von rückwärts die Morgensonne hereinscheint, mit zahllosen Streiflichtern von prickelndem Purpur und Gold.“¹³ Diese Lichtreflexe und das Purpur sind vergleichsweise in Sōtatsus Werk *Stellschirm mit Ahorn* zu sehen. Das Motiv in *Birken- und Buchenwald* ist das malerische Geflimmer. Im späteren Birken- und Buchenwald unterstützt das Fleckmuster der Pinselführung den Effekt einer an sich einheitlichen Grundfarbe.¹⁴ Klimts Technik knüpft an den Impressionismus an, doch fehlt in der malerischen Form die Beziehung zwischen den großen und den kleinen Bildelementen.¹⁵ Durch die gemusterte Fülle und die gegenständliche Form entsteht ein

¹³ Zit. nach: Fellinger/Seiser/Weidinger/u.a. 2012, S. 178.

¹⁴ Ebd., S. 178.

¹⁵ Ebd., S. 178-181.

spannungsvolles Gleichgewicht. *Richard Muther* beschrieb 1903 dieses Farb-, Fleck- und Wahrnehmungsphänomen: „Klimt bleibt stets der Erotiker. Die ganze Erde bekommt unter seinen Händen etwas Ätherisches, backfischhaft Zartes, Sonnenstrahlen spielen verliebt auf den schlanken Stämmen weißer Birken, auf verträumten Weihern, auf jungen, knospendem Wiesengrün [...] aber wie raffiniert sind in den kleineren Arbeiten die Licht- und Farbenflecke berechnet. Und aus der Anordnung dieser Flecke ergibt sich nicht nur die Gliederung des Ganzen, sondern überhaupt der vornehme, dem kultivierten Auge wohlthuende Eindruck.“¹⁶

Gustav Klimt, Schloss Kammer am Attersee II, 1909.

Klimt komponierte ein Landschaftsbild, in dem Architektur, Vegetation und Wasser ein farbiges Geflecht bilden. Die vom menschlichen Auge wahrgenommenen natürlichen Distanzen werden im Gemälde durch Klimts persönliche künstlerische Sichtweise aufgehoben, Tiefenraum wird in Fläche übersetzt.



Gustav Klimt, Schloss Kammer am Attersee II, 1909.



Suzuki Kiitsu, Pampas Grass, 1840.

Die Nahsicht auf die Objekte, die trotzdem flächig bleiben weist auf ein Fernrohr hin. „Das Ergebnis ist ein flaches, kristallines Einzelformmosaik mit annähernd orthogonaler Gliederung, das Klimt in einmaliger cloisonistisch-pointilistischer Maltechnik auf die Leinwand überträgt.“¹⁷ Dieses Wellenartige lässt sich wiederum in Suzuki Kiitsus *Pampas Grass* wiederfinden.

Zusammenfassend beschäftigten Gustav Klimt Farbe, Fläche und Ornament, diese drei Gestaltungsprinzipien über viele Jahre hinweg, sie machen seinen eigentlichen Stil aus.

„Das Abgehen von der malerischen Grafik hin zur dekorativen – gleichbedeutend mit dem Ersetzen der europäischen Perspektive durch ein Schichten und Staffeln von Flächen – kann als der entscheidendste Moment im Einfluss japanischer auf die europäische Kunst bezeichnet werden. Japans Kunst ist eine graphische, lineare, flächige und ornamentale zugleich.“¹⁸ Die Gestaltungselemente sind indes Linie, Fläche, Farbe, Strukturierung, Summierung von Einzelementen zu Flächen, Ornamenten, Vergitterungen und Überschneidungen anstatt der konstruierten Perspektive. In Europa waren die japanischen Landschaftskünstler Hokusai und Hiroshige seit dem frühen 19. Jahrhundert bekannt.¹⁹ Gustav Klimt nähert sich diesen Gestaltungsprinzipien in der Malerei selbstverständlich nicht so radikal wie die Grafik.²⁰ Er ließ sich von der japanischen Kunst vielmehr inspirieren und modifizierte Ideen japanischer Bildkompositionen auf seine ganz eigene Weise.²¹ Eines zeigen die Werke Hiroshiges und Hokusais – Hiroshige baut in seiner Edo-Serie die Störung als wesentliches Kompositionselement drastisch gegenüber Hokusai aus. Klimt hingegen findet seinen eigenen Weg, inspiriert von den japanischen Künstlern.

¹⁶ Zit. nach: Fellinger/Seiser/Weidinger/u.a. 2012, S. 181.

¹⁷ Ebd., S. 250.

¹⁸ Wieninger 1990, S. 51.

¹⁹ Wieninger 2018, S. 71.

²⁰ Wieninger 1990, S. 52.

²¹ Wieninger 2018, S. 185.

Literatur

Markus Fellingner/Michaela Seiser/Alfred Weidinger/u.a., Gustav Klimt im Belvedere. Vergangenheit und Gegenwart, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.)/Ders., Gustav Klimt. 150 Jahre (Kat. Ausst., Belvedere 2012/2013), Wien 2012, S. 31-280.

Sandra Gianfreda, Japanisch inspiriert...Kunst in Frankreich nach 1860, in: Evelyn Benesch (Hg.), Faszination Japan. Monet. Van Gogh. Klimt (Kat. Ausst., Kunstforum Wien, Wien 2018/2019), Heidelberg/Berlin 2018, S. 80-125.

Koichi Koshi, Japanisches bei Klimt, in: Peter Noever/Peter Pantzer/Johannes Wieninger, Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870 – 1930 (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1990), Seitenberg/Wien 1990, S. 94-101.

Johannes Wieninger, Japan in Wien. Japanische Kunst in Wiener Sammlungen und Ausstellungen um 1900, in: Ders./Peter Noever/Peter Pantzer, Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870 – 1930 (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1990), Seitenberg/Wien 1990, S. 37-42.

Johannes Wieninger, Die andere Nervenkunst. Japanische Kunst und Wien um 1900, in: Ders./Peter Noever/Peter Pantzer, Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870 – 1930 (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1990), Seitenberg/Wien 1990, S. 48-56.

Johannes Wieninger, Landschaftskunst zwischen Ost und West, in: Evelyn Benesch (Hg.), Faszination Japan. Monet. Van Gogh. Klimt (Kat. Ausst., Kunstforum Wien, Wien 2018/2019), Heidelberg/Berlin 2018, S.70-79.

Johannes Wieninger, Zum „Japonismus“ in Wien, in: Evelyn Benesch (Hg.), Faszination Japan. Monet. Van Gogh. Klimt (Kat. Ausst., Kunstforum Wien, Wien 2018/2019), Heidelberg/Berlin 2018, S. 184-217.