



Johannes Wieninger

»Im Bücherschrank steht eine chinesische Vase«

OSTASIATISCHES IM SPÄTWERK

VON GUSTAV KLIMT



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

1913 besuchte der japanische Künstler und Journalist Kijiro Ohta (1883–1951) Wien mit dem Ziel, für die Kunstfachzeitschrift *Bijutsu-shinpo* (*Neues aus der Welt der Kunst*) einen Beitrag über Gustav Klimt zu verfassen. Eine Empfehlung erreichte er nur mit größten Schwierigkeiten, schließlich gelang es ihm doch, den beschwerlichen Weg in den Vorort Hietzing, noch einige Kilometer westlich von Schönbrunn, wo Klimt seit 1911 sein Atelier unterhielt, zu bewältigen. Endlich kam Ohta an, musste aber noch eine kleine Ewigkeit warten, bis Klimt vorfuhr. Klimt zeigte einige Zeichnungen und Skizzen, unfertige Bilder standen auf der Staffelei – schließlich erlöste er die nonverbale Kommunikation mit einem einzigen Wort: »Japan«.¹ Genau dieses eine Wort war es, worauf der Fremde gewartet hatte und das er nun wie eine Bestätigung heimbringen konnte.

Ein »japanischer roter Faden« zieht sich durch Klimts Gesamtwerk, seien es frühe Beispiele mit motivischen Anklängen vor seiner Secessionszeit, seine grafischen Arbeiten für *Ver Sacrum* zu einer Zeit, als direkte Kenntnisse japanischer Kunst auch nachweisbar werden, bis hin zu seinen Arbeiten in der sogenannten »goldenen Periode«, an deren Ende um 1911 der *Stocletfries*² steht.³



*Vorraum von Klimts Atelier
in der Feldmühlgasse,
Rekonstruktion 2012*

Im Jahr darauf, 1912, wechselte er auch den Standort seines Ateliers hinaus nach Unter St.-Veit in ein kleines verstecktes Gartenhaus. Ein Raum verdient durch seine Einrichtung besonderes Augenmerk, der sogenannte Vorraum. Hier fand die schwarz gebeizte Möbelgruppe von Josef Hoffmann (1870–1956) ihren Platz, die aus dem Atelier in der Josefstädter Straße transferiert wurde, und auch die »Ukiyo-e-Wand«, die Egon Schiele (1890–1918) knapp beschrieb: »ringsum hingen unmittelbar beisammen japanische Holzschnitte und zwei größere chinesische Bilder«. ⁴ Bis zum heutigen Tag haben sich nur die beiden großen tiefblauen Bilder erhalten, die japanischen Farbholzschnitte hingegen nicht. Ob ihres kleinen Formates ließen sich diese offenbar besser verkaufen oder anderweitig als Wandschmuck verwenden. Bei der Rekonstruktion des Klimt-Ateliers konnte man sich an den von Moritz Nähr (1859–1945) angefertigten Aufnahmen von 1918 orientieren und aus der Ukiyo-e-Sammlung des Museum für angewandte Kunst (MAK) in Wien Kopien ähnlicher Drucke mit vergleichbaren Bild-



Gustav Klimt:
Der Pelzkragen, um 1916



Gustav Klimt:
Der schwarze Federhut, 1910

Kitagawa Utamaro:
Nachdenken über die Liebe.
Aus der Serie *Anthologie von Liebesgedichten*,
Japan, Edo (Tokyo), um 1794

Kitagawa Utamaro:
Die Unbekümmerte. Aus
der Serie *Zehn Frauentypen*,
Japan, Edo (Tokyo), um 1793

kompositionen auswählen. So gibt diese Bildwand im Vorraum wieder den Eindruck, der sich den damaligen Besuchern geboten haben muss – und den auch Klimt selbst tagtäglich vor sich hatte.

Der Raum ist – durch die schwarzen Möbel verstärkt – eher dunkel, da wird diese kleinteilige, lebendige und sehr bunte Bilderwand zum Blickfang und lädt geradezu zum Betrachten ein. Und sie verlockt zur Frage, ob und wie sich Gustav Klimt in seinem hier entstandenen Spätwerk mit diesen Bildern auseinandersetzte. Dem japanischen Künstler Ohta gegenüber gestand er ja seine Japan-Affinität. Wie ist sie aber in seinem Werk ablesbar?

Ein ganz großes Thema ab circa 1911/12 war das Damenporträt in unterschiedlichen Variationen, wobei zwei Bildtypen vorrangig zu beobachten sind: das Ganzkörperporträt sowie das eng geschnittene Büstenporträt mit Konzentration auf Gesicht und Hände.

Schon 1910 war das bekannteste Büstenporträt *Der schwarze Federhut* in Venedig ausgestellt. Nachdenklich, den Kopf in die Hand gestützt, geht der Blick der Unbekannten – die meisten Brustbilder





Gustav Klimt:
Bildnis Elisabeth Lederer,
1914-1916



Utagawa Yoshiiku:
Die Oiran Nakagawa aus
dem Haus Nakamanji,
Japan, Edo (Tokyo), 1861

von Gustav Klimt tragen keine Namen – am Betrachter vorbei. Das drückende Schwarz des Hutes unterstreicht den melancholischen Grundton des Bildes. Die Figur selbst sitzt wie ins Eck gedrängt, durch kompositorische Anschnitte vom Bildformat beengt. Hand und Gesicht sind detailliert ausgeführt, wobei Umrisslinien zum Ausdrucksträger werden. Im Gegensatz dazu sind die anderen Farbflächen und Farbflecken in großzügigen Pinselstrichen ausgeführt. So wie auf diesem lässt sich auch auf einem sechs Jahre später gemalten Bildnis, *Der Pelzkragen*, die Konzentration auf Gesicht und Hände beobachten, wobei die Handhaltung in der Literatur als »seltsam entstellt«⁵ bezeichnet wird.

All die Möglichkeiten und Freiheiten im europäischen Porträt berücksichtigend, muss auch auf Brustbilder in der japanischen Kunst verwiesen werden. Kitagawa Utamaro (1753–1806) schuf neben repräsentativen Bildern »schöner Frauen« einen neuen Blick hinter die Kulissen der Vergnügungsviertel. Darstellungen von berühmten Frauen mit Kindern, bei der Körperpflege, beim Essen, Lesen oder einfach beim Warten und Nichtstun sollten Einblicke in das Privatleben prominenter Damen bieten. Es sind atmosphärische Bilder, sehr entspannt und ruhig, die klare Zeichnung von Händen und Gesicht wird von den ruhigeren Mustern der legeren Unterkleider und Yuakata nicht gestört. Was bei Klimt als »seltsam entstellt« erscheint, kann im japanischen Farbholzschnitt als spezifischer Ausdruck von Eleganz gedeutet werden.

Die Reihe von Ganzkörperporträts muss in der Nachfolge des *Stocletfrieses* gesehen werden, bei dem die Auflösung der Körper in ornamentales Geschiebe stattfindet.⁶ Der Betrachter sieht sich den streng frontalen Porträts gegenüber, deren Körper – wie amorphe Gebilde den ernstesten Gesichtern – mehr Sockel sind denn Körperteil. Zweidimensional und schattenlos scheinen die Personen zu schweben, schmale Bodenstreifen geben den Dargestellten keinen Halt, auch diese sind in die Fläche gekippt. Der Bildhintergrund dient jeweils als zweidimensionale Projektionsfläche, dekorativ und szenisch gestaltet. In der Bildkomposition sowie der Auffassung von

»Figur im Raum« nähert sich Gustav Klimt in diesen Damenporträts den Prinzipien des japanischen Farbholzschnittes, in dem ja das ganzfigurige Frauenbildnis eines der Hauptthemen darstellt.

Die Darstellung der Persönlichkeit konzentriert sich auf Gesicht und Hände, der Körper löst sich in eine nicht näher definierte Ornamentmasse auf. Ab dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts wird die »Bijin« (»Schönheit«) nicht mehr isoliert dargestellt, sondern vor einer Szenerie. Farbdrucke gerade aus dieser Epoche hingen an Gustav Klimts Wand.

Auf einen weiteren Aspekt des japanischen Farbholzschnittes sei hingewiesen, nämlich jene klare Farbigkeit, die auch im Spätwerk von Gustav Klimt, vornehmlich in den Porträts, zu finden ist. Die leuchtenden Farben des japanischen Holzschnittes des 19. Jahrhunderts waren für zahlreiche Künstler Anregung, helleres, ungemischtes Malmaterial zu verwenden. Man kennt dies aus der Kunstgeschichte: beginnend mit dem französischen Impressionismus und den Fauves über den deutschen Expressionismus bis hin zum Werk von Paul Klee (1879–1940) und anderen.⁷ Gustav Klimt kannte natürlich die Arbeiten und Tendenzen seiner Malerkollegen, und es würde gut ins Gesamtbild der europäischen Kunstgeschichte passen, die neue Farbigkeit seiner Bilder und der Wiener Postsecession in diesem größeren Zusammenhang zu betrachten. Klimt wusste genau die Quellen seiner Zeit zu deuten und für sich zu verwenden.

Da interessiert ein weiterer Aspekt der Porträts, nämlich der chinesische Hintergrund der Bilder. In der Gesamtkomposition erahnen wir Japanisches, in der Hintergrundmalerei jedoch bevorzugte er ab 1912 Motive aus der chinesischen Malerei. Besonders auffallend ist der Hintergrund im Gemälde *Bildnis Friederike Maria Beer* von 1916. Nahezu als zweites Bildthema tummeln sich die bunten Figuren hinter der Porträtierten. Reiter und Fußvolk, mit Lanzen bewaffnet, lassen auf ein kriegerisches Thema schließen.

In der Literatur findet sich immer wieder die Angabe »nach einer chinesischen Vase«, auch »koreanisch« ist zu finden. Die Quelle für diese Angabe ist eine lebendige Beschreibung des »Porträts von





Teller mit Bemalung im Stil der Grünen Familie (famille verte), China, 2. H. 17. Jh.

*Detail des Tellers (seitenverkehrt) und Detail von Klimts Gemälde *Bildnis Friederike Maria Beer*, 1916*

Fräulein Beer« durch den Wiener Kunsthistoriker Max Eisler in seiner Klimt-Monografie von 1920: »Sie trägt ein blau-weißes, wellig geziertes Seidenkleid, einen Modestoff der Wiener Werkstätte; das taugt, nur muß es unten an den Füßen zugeschnürt werden; im Handumdrehen ist es geschehen. Die Pelzjacke taugt nicht; aber sie hat ein breitgemustertes Futter mit einem aparten Lilaeinschlag; also wird sie umgewendet. Im Bücherschrank steht eine chinesische Vase, beschildert mit einer kämpfenden Woge breiter, kurzer Gestalten, grün, gelb, und lila; das gibt den passenden Hintergrund. So findet alles schnell zusammen.«⁸

Auch wenn diese Vase nicht mehr vorhanden ist, so lässt sich aufgrund der Beschreibung doch feststellen, um welche Art von Vase es sich gehandelt haben dürfte. Eisler beschreibt sehr präzise eine chinesische Vase aus der kaiserlichen Manufaktur in Jingdezhen, die im Stile der »grünen Familie« (»famille verte«) in der Zeit vor 1700 mit Szenen aus der chinesischen Geschichte bzw. nach Romanillustrationen bemalt (»beschildert«) wurde.⁹ Aber es wäre nicht Klimt, hätte er nicht eine kleine Änderung vorgenommen: Die bärtige Figur rechts im Bilde hat ein geschminktes Gesicht, wie man es von männlichen Hauptrollen (»jing«) aus der Pekingoper





Gustav Klimt:
Bildnis Paula Zuckerkandl,
1912

kennt. Klimt hat also eine Darstellung eines Schauspielers mit bemaltem Gesicht mit der Darstellung eines Fürsten aus dem 17. Jahrhundert kombiniert. Es mag heute seltsam erscheinen, dass Klimt Vorlagen aus dem japanischen Farbholzschnitt mit kleinfigurigen Motiven aus der chinesischen Porzellanmalerei kombinierte, aber gerade diese beiden Gebiete aus ostasiatischer Kultur waren so typisch für das Sammelwesen der damaligen Zeit. Die Asiensammlung des heutigen MAK, damals Museum für Kunst und Industrie, spiegelt diese »Sammlerwelt« des Wiener Großbürgertums, die auch eng mit der »Kunstwelt« verbunden war, noch wider.

Bis in die Zeit um 1920 gab es drei Sammlungsschwerpunkte: japanische Farbholzschnitte, chinesisches Porzellan und Ornamente in Form japanischer Färberschablonen und Textilien aus Japan und China.¹⁰ Und genau diese drei Aspekte der ostasiatischen Kunst, die in Ausstellungen, Sammlungen, ersten Publikationen und dem Kunsthandel präsent waren, finden sich in den Arbeiten von Gustav Klimt wieder. Seine kleine Sammlung – im Vorzimmer des Ateliers vereint und griffbereit – zierte in größerem Maßstab die Wohnungen und Häuser seiner Klientel, auf historischen Fotografien dokumentiert. Eine größere Sammlung dieser Art stellte etwa Professor Emil Zuckerkandl (1849–1910) zusammen; seinen Plan, bei dem von seinem Bruder Viktor (1851–1927) errichteten Sanatorium Purkersdorf ein Asienmuseum zu erbauen, konnte er nicht mehr verwirklichen. Die Sammlung wurde Juni 1916 teilweise versteigert.¹¹

Das verschollene Porträt von Viktors Frau Paula Zuckerkandl (gest. 1927), welches 1912 entstand, also zu Beginn der Zeit, als Klimt das Atelier in Unter St.-Veit bezogen hatte, ist der Auftakt zu jener »Serie« von Ganzfigurenporträts von Damen der Wiener Oberschicht, die Klimt bis zu seinem Tode beschäftigte. Klimts Tendenz zur Ornamentalisierung des Körpers ist schon zu erahnen. Der Hintergrund jedoch ist ein chinesisches Ornament, das tapetengleich eine Folie bildet.



**Daoistischer Unsterblicher,
China, 18. Jh.**



**Teller mit Dekor in mehr-
farbigem Zellanemail (émail
cloisonné), China, Anf. 17. Jh.**

Es ist ein sich wiederholendes Wolkenornament, verbunden mit dem Ruyi-Motiv, welches glückverheißende Bedeutung besitzt. So wie es Klimt verwendet, ist es auch in chinesischen Email-Arbeiten aus dem 16./17. Jahrhundert zu beobachten: als Hintergrundmuster für Naturdarstellungen oder auch für fliegend reisende Unsterbliche. Bemerkenswerterweise zeigt die Abbildung zu Katalognummer 230 im Auktionskatalog von 1916 genau eine solche sehr seltene Email-Schüssel aus der Sammlung Zuckerkandl.

Klimt schien an dieser Art von bewegten Hintergründen großen Gefallen gefunden zu haben. Kaum ein Bild, für das er sich nicht im reichen Formenschatz Japans oder Chinas – im Spätwerk vor allem Chinas – bediente. Dadurch gelang es ihm, Status und Persönlichkeit seiner »Kunden« besser auszudrücken, als hätte er bloß ihre Körper erkennbar anatomisch richtig gezeigt. Fast symbolhaft bezog er jene Dinge in seine Bilder mit ein, mit denen sich die Porträtierten umgaben. Mode und Kunst – das waren die großen Themen jener Wiener Familien, in deren Kreisen sich die aus der Secession hervorgegangenen Künstlerpersönlichkeiten bewegten. Klimt porträtierte also auch deren kulturelle und repräsentative Interessen. Er wählte die ostasiatischen Motive und Bilder nicht aus einer isoliert stehenden Laune, nein, er war Teil dieser Gesellschaft, die er so treffend in ihrem Ambiente charakterisierte. Auf diese Verwobenheit in dieser Wiener Kulturelite verweist schon der feinfühlig Max Eisler: »So wächst die Gestalt unseres Meisters in ihre größeren Zusammenhänge. Weder persönlich isoliert noch unzeitgemäß ist seine Kunst gewesen, sondern sie ist eine Brücke von historischer Notwendigkeit und Bedeutung.«¹²



- 1** | Siehe die Schilderung von Kijiro Ohta auf S. xx.
- 2** | Gustav Klimt: *Stocletfries*, 1909–1911, Palais Stoclet, Brüssel.
[ND 1967: 153; W 2007: 192; N 2012: -]
- 3** | Johannes Wieninger: *Japon – Zum Japonismus bei Gustav Klimt*, in: Beate Murr: *Gustav Klimt – Erwartung und Erfüllung: Entwürfe zum Mosaikfries im Palais Stoclet* (Ausst. Kat. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien, 21.03.2012–15.07.2012), S. 97–119.
- 4** | Verena Traeger: *Gustav Klimts ethnographische Sammlung*, in: Stephan Koja: *Gustav Klimt (Belvedere: Zeitschrift für bildende Kunst)*, Sonderband, Wien 2007, S. 124.
- 5** | Alfred Weidinger: *Gustav Klimt*, München 2007, Kat. 229.
- 6** | Johannes Wieninger: *Japon – Zum Japonismus bei Gustav Klimt*, in: Beate Murr: *Gustav Klimt – Erwartung und Erfüllung: Entwürfe zum Mosaikfries im Palais Stoclet* (Ausst. Kat. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien, 21. 03. 2012–15. 07. 2012), S. 97–119.
- 7** | Siegfried Wichmann: *Weltkulturen und moderne Kunst: Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika* (Ausst. Kat. Haus der Kunst, München, 16. 07. 1972–30. 09. 1972); Ministère de la Culture et de la communication, Editions de la Reunion des musees nationaux (Hg.): *Le Japonisme* (Ausst. Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 17.05.1988–15.08.1988; Musée national d'art occidental, Tokyo, 23.09.1988–11.12.1988); Zentrum Paul Klee, Museum für Ostasiatische Kunst (Hg.): *Vom Japonismus zu Zen. Paul Klee und der Ferne Osten* (Ausst. Kat. Zentrum Paul Klee, Bern, 19.01.2013–12.05.2013; Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, 18. 10. 2014–01. 02. 2015).
- 8** | Max Eisler: *Gustav Klimt*. Wien 1920, S. 46.
- 9** | In Ermangelung des Originales sei auf einen Teller selber Epoche und Stilrichtung verwiesen, aus: Christie's Interiors, Sale 2667, Lot 210, Rockefeller Plaza, New York 08./09. 01. 2013. Dank an Christie's Wien.
- 10** | Johannes Wieninger: »Japan in Wien« – *Japanische Kunst in Wiener Sammlungen und Ausstellungen um 1900*, in: Peter Pantzer, Johannes Wieninger: *Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien, 1870–1930* (Ausst. Kat. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien, 04.04.1990–04.06.1990), S. 37–42; Johannes Wieninger: *Zur Geschichte der Ostasiensammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst, 1918–1939*, in: *MINIKOMI – Informationen des akademischen Arbeitskreises Japan*, H. 4, Wien 1997, S. 14–18.
- 11** | Auktionskatalog Nachlass Hofrat Professor Emil Zuckerkandl, Dorotheum, Wien 1916.
- 12** | Max Eisler: *Gustav Klimt*, Wien 1920, S. 2.