

GUSTAV KLIMT UND DIE KUNST OSTASIENS

Johannes Wieninger

1913 besuchte der japanische Künstler und Journalist Kijiro Ohta Wien mit dem Ziel, für die Kunstfachzeitschrift „Bijutsu-shinpo“ („Neues aus der Welt der Kunst“) einen Beitrag über Gustav Klimt zu verfassen. Dieser Bericht ist in seiner Objektivität und Detailliertheit ein kleines Sittenbild der Wiener Kunstszene kurz nach 1900. Nahezu emotionslos schildert er sein Bemühen, mit Gustav Klimt Kontakt zu bekommen, eine Empfehlung erreicht er nur mit größten Schwierigkeiten, er geht kleinsten Gerüchten nach, schnappt Indiskretionen auf und bietet auf diese Art ein rundum stimmiges Bild des Malerfürsten.

Schließlich gelingt es ihm doch, den beschwerlichen Weg in den Vorort, noch einige Kilometer westlich von Schönbrunn, zu bewältigen, wo Klimt seit 1911 sein Atelier unterhält. Ohta sitzt im Garten, als Klimt plötzlich an ihm vorbeistürmt, ihn erst im zweiten Augenblick erkennt, sich an den angekündigten Besuch aus dem fernen Japan erinnert und jetzt einige Minuten dem Weithergereisten widmet. Klimt zeigt einige Zeichnungen und Skizzen, unfertige Bilder stehen auf der Staffelei, und schließlich erlöst er die nonverbale Kommunikation mit einem einzigen Wort: „Japon.“

Genau dieses eine Wort war es, worauf der Fremde wartete und das er nun wie eine Bestätigung heimbringen konnte.

Aber dieser verbalen Zustimmung hat es nicht gebraucht, ein Blick ins Atelier hätte genügt: Eine Vitrine mit allerhand kleinen Dingen dokumentierte das Interesse am Fremden, dann war da noch der Kasten mit Kimonos und chinesischen Stoffen und Gewändern.

Und vor allem für jeden Besucher sichtbar – die große Atelierwand, mit dem Bild des Gottes Guandi und seinen Begleitern **(aus China oder Korea)** in der Mitte, umrahmt von Ukiyo-e, japanischen Farbholzschnitten. All dies konnte als „japanisch“ gelten. So genau nahm man es da nicht in dieser Zeit – vor allem interessant und neu mußte alles sein, Inhalte haben nicht interessiert, aber dafür Kompositionen, diese allen gewohnten und eingelernten Regeln widersprechenden Linien, Farben und Flächen, scheinbar ohne Raum, daher auch ohne Zeit, dieses Vermischen von Kunst und Dekoration, die Freiheit und Leichtigkeit, mit der sich ein Künstler ausdrücken konnte – und durfte!

In Klimts Werk spiegelt sich der Übergang vom 19. ins 20. Jh wider, wobei er selbst in der Wiener Szene eine der treibenden Kräfte dieser Entwicklung war.

Mit der Gründung der Wiener Secession 1897 befreite sich eine Gruppe innovativer Künstler von der Tradition des Historismus und begann, mit neuen Kompositionen, Themen, Techniken und Farben zu experimentieren. Klimt schloss sich dieser Gruppe kreativer Künstler nicht nur an, er war vielmehr die herausragende Persönlichkeit in ihr.

Die Wiener Kunstszene gehörte nicht zur europäischen Avantgarde. Seit Jahrzehnten blickte die Welt nach Paris und London, wo gerade die traditionelle Tafelmalerei längst einer Erneuerung unterworfen war.

Das kulturelle Klima in diesen zwei Zentren war ein weitaus offeneres als in anderen europäischen Hauptstädten.

Paris fühlte sich als Kulturhauptstadt! Hierher strömten viele Künstler, hier wurden vielen Impulsen nachgegangen, und von hier gingen auch viele Impulse nach Europa hinaus.

Und einer dieser Impulsgeber war die Kunst Japans, welche in Paris freundlich und freudig aufgenommen worden ist.

Nicht nur, dass die westeuropäischen Länder lange vor Österreich-Ungarn diplomatische und wirtschaftliche Kontakte mit den ostasiatischen Ländern aufnahmen, auch das künstlerische Interesse an der „neuen Kunst“ wurde früher geweckt und führte schon in der Zeit um und kurz nach 1870 zu einem sogenannten „exotischen Japonismus“.

Der Begriff „Japonismus“ wurde um 1870 in Paris von Philippe Burty (1830-1890) geprägt und bezeichnete Werke, die vornehmlich japanische Farbdrucke (Ukiyo-e) zum Thema hatten.

So wie im 17. Jahrhundert alles Fernöstliche als „indianisch“ bezeichnet werden konnte und im 18. Jahrhundert als „Chinoiserie“, so sublimierte man im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts auch Werke aus China und Korea unter dem weiten Begriff des „Japonismus“, selbst wenn das geografische Wissen inzwischen genauer wurde.

Schon zur Zeit, als Ando Hiroshige (1797-1858) kurz vor seinem Tod seine Serie der „Hundert Ansichten von Edo“ schuf, konnte man in London oder Paris japanische Farbholzschnitte kaufen.

Sie waren klein, leicht, handlich, durch sie konnte man eine ganze Kultur in eine

Mappe stecken und mit sich herumtragen. Den kleinen Skizzenbüchern von Katsushika Hokusai (1760 – 1849) – von „Manga“ bis hin zu den „Hundert Ansichten des Berges Fuji“ – kam überhaupt die Funktion eines Vademecum zu.

In den späten Siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts konnte man in den ersten Orient-Shops diese gedruckten Bilder kaufen, und da gab es wohl keinen Künstler mehr, der nichts aus Ostasien besaß.

Schon ein Jahr nach der Gründung der Secession konnte das Ausstellungsgebäude am Rande des Karlsplatzes eröffnet werden. Und zwei Jahre später – 1900 – fand die in der Geschichte der Secession einmalige Ausstellung japanischer Kunst aus der Privatsammlung Adolf Fischer statt. Nur wenig später – 1901 – zeigte das k.u.k. österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute MAK) eine im Umfang nie mehr erreichte monographische Ausstellung des Werkes von Katsushika Hokusai. Welch große Bedeutung man der ostasiatischen Kunst als Voraussetzung für das eigene Kunstschaffen zumaß, zeigte die 16. Ausstellung der Secession im Jahre 1903 mit dem Titel „Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik“. Hier wurde gemeinsam mit den großen Impressionisten Frankreichs auch Holzschnitte von Kiyonaga, Eishi, Toyokuni, Utamaro, Hokusai und Hiroshige ausgestellt. Aber nicht nur öffentliche Sammlungen und Ausstellungen präsentierten fernöstliche Kunst, auch viele Private begannen Asiatika zu sammeln und ihre Wohnungen damit zu dekorieren.

Auf der Suche nach Inspirationsquellen bot sich also die Kunst Ostasiens an, Japan: die letzte zu entdeckende Kultur, wie der Wiener Architekt Adolph Loos ironisch anmerkte.

Auf der Suche nach „japanischen Elementen“ im Werke Gustav Klimts soll folglich der Blick auf zwei Schaffensperioden gelegt werden: auf Werke aus der sogenannten „goldenen Periode“ 1907 / 08 und den Stoclet-Fries, sowie auf eine Reihe von Porträts nach 1912.

DANAE

Dieses Thema 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. Betrachtet man es jedoch genauer, so kann man Elemente beobachten, welche aus der Geschichte der europäischen Malerei alleine nicht erklärbar sind.

Die junge Frau wird in eine seltsame Diagonalkomposition hineingepresst, welche

aus hellen und leuchtenden Flächen gebildet wird – nämlich ihrem Schenkel und dem Goldregen - sowie dem dunklen, goldverzierten Schleier. Dem Bild fehlt räumliche Tiefe: Die zweidimensionale Komposition wird durch große und harmonische Kurvenverläufe bestimmt. Die Flächen werden aneinander gesetzt – Farbe neben Farbe gestellt.

Man braucht nicht lange, um herauszufinden, dass die uns ausgefallen erscheinende Komposition eine – wohl nicht zufällige – Parallele mit einem Werk Ogata Korins (1658 – 1716) besitzt.

Der zweiteilige Paravent „Rote Pflaumenblüten“ von Ogata Korin (MOA Museum of Art, Atami, Japan) wird ebenso durch eine große, harmonisch durch das ganze Bild verlaufende Kurve zweigeteilt, und zwar in eine dunkle Fläche – der Flusslauf – und eine helle, leuchtende – die goldene Zone mit dem blühenden Baum. Sowohl Klimts Danae (77 x 83 cm) als auch die Landschaft von Korin (158 x 174 cm) sind in annähernd quadratische Formate eingeschrieben, und 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 zu Darstellung, einander gleichen.

Aber es gibt auch einen großen Unterschied:

Klimt hat Korin's Komposition gespiegelt. Sehr wahrscheinlich wusste er, dass man in Ostasien Bilder von rechts nach links liest, in Europa die Sehgewohnheiten jedoch das Auge von links nach rechts gleiten lassen. In beiden Bildern soll zuerst die helle Seite gelesen werden: Korin zieht unsere Aufmerksamkeit auf die Blüten, Klimt auf den Goldregen!

ADELE BLOCH-BAUER I

Zeitgleich schuf Gustav Klimt eines seiner meist beachteten Bildnisse, das "Goldene Porträt von Adele Bloch-Bauer" (Sammlung Lauder, New York)

Elegant sitzt Adele Bloch-Bauer 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 war offenbar von Korin's Paraventpaar so fasziniert, dass er nun der Komposition des zweiten Teils, der "Weißen Pflaumenblüten" (ebenfalls MOA Museum of Art, Atami, Japan) folgte.

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

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

Natürlich finden wir dieses Prinzip ansatzweise schon in Klimts „Porträt der Sonja Knips“ von 1898. Dies war jene Zeit, in der er begann sich mit der Kunst Japans zu beschäftigen, vorerst nur motivisch, wie wir auch in der Umrandung der Kreidezeichnung „Tragödie“ von 1897 ersehen. Bereits 1891 zeigt die Rahmung des Jugendporträts von Emilie Flöge mit Kirschblüten auf goldenem Grund erste japanisierende Motive.

Verfolgen wir seine Porträts sitzender Damen - allesamt quadratisch oder nahezu quadratisch – so lässt sich von dem Porträt „Sonja Knips“ (1898) über das Bildnis „Marie Henneberg“ (1901 / 02), und das Bildnis „Fritza Riedler“ (1906) hin zum Porträt „Adele Bloch Bauer I“ eine Entwicklung hin zur Ornamentalisierung und Verflachung beobachten.

Der in der Kunstgeschichte nicht unüblich Hinweis auf James McNeill Whistler (1834 - 1903) sowie andere Künstler aus Westeuropa als „Vorbilder“ für Klimts Porträtkunst braucht nicht unbeachtet bleiben: Im Gegenteil – waren doch gerade sie unter den ersten, die ihren Blick nach Japan richteten. Und es 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.

Gustav Klimt, der selbst nie in Japan war, hatte seine Kenntnisse einerseits aus den vielen Sammlungen rund um ihn, aus Ausstellungen und selbstverständlich auch aus der Sekundärliteratur.

Klimt berichtet selbst, dass er sich zum Studium „seiner japanischen Bücher“ zurückziehe. Welche er konkret besaß, wissen wir leider nicht, weil die Bibliothek aufgelöst worden ist, aber auf ein Werk, von dem man schon annehmen kann, dass er es gut kannte, sei hingewiesen: „Korinha gashu - Picture Collection of the Korin

School“ 5 Bände, Tokyo 1906-1909, welches auch in einer englischsprachigen Ausgabe erschien.

Dieses fünfbändige Werk gehört wohl zu jenen Werken dieser Epoche, die die detailreichsten und delikatesten Illustrationen bieten. Die Qualität der Farben, aber auch der Wiedergabe von Gold und Silber sind außerordentlich!

Neben den Farbholzschnitten bot dieses Werk nun die Möglichkeit, Farbigeit und Komposition der Werke der Rimpa-Schule kennenzulernen und nachzuvollziehen.

In diesen Jahren erreichte in Klimts Schaffen durch das direkt möglich gewordene Studium der Rimpa-Kunst und vor allem der Arbeiten Korins der Japonismus einen Höhepunkt. Der sekundäre Japonismus, den er durch Arbeiten anderer Künstler kennen lernte, wandelte sich durch bessere Quellen zu einem eigenständigen dekorativen Stil.

Diese Beobachtungen bieten nochmals Gelegenheit, 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 quasi als Gegengewicht zur reduzierten Landschaftsdarstellung.

In der byzantinisch / ravenatischen Mosaikkunst wird Gold als Hintergrund verwendet, vor dem die Figuren agieren.

Unter diesem Aspekt ist Klimt eher auf der japanischen Seite, er gestaltet die goldenen Flächen, sie sind Teil der Komposition und nicht bloß Folie.

Gustav Klimt war 1905 in Ravenna und konnte so die Mosaik direkt studieren. Dies war kurz vor seiner „Goldenen Periode“, weshalb es ja nahe liegt, dieses persönliche Kunsterlebnis mit der folgenden Werkperiode in einen Zusammenhang zu bringen.

Wie schon bei der Diskussion der Bildkompositionen soll auch hier weder das eine noch das andere ausgeschlossen werden: Die goldenen Mosaik haben Klimt wohl angeregt sich mit der Problematik „Gold im Bild“ intensiv zu beschäftigen. Und in der Kunst der Rimpa wird er wohl sein Ideal gefunden haben!

STOCLET FRIES 1908 bis 1911

In diesem Mosaikfries finden bildende und angewandte Kunst zu einander. Die beiden langen Mosaikfriese schmücken den Speisesaal des Palais Stoclet, an den Längswänden einander gegenüber angebracht – wie ein zusammengehöriges Paar mehrteiliger Paravents. Hat auch jede Seite mehr als sechs Teile so zeigt die Rhythmisierung neben aller technischen Argumente doch eine Parallele zum System

der Paraventmalerei in Ostasien.

Betritt man den Speisesaal so nimmt man zuerst die mit einander korrespondierenden Figuren wahr, und dann im Weiteren die beiden Rosensträucher. Die Komposition ist eine sehr ruhige. Ein großer Baum in der Mitte des Mosaiks reicht mit seinen stilisierten Ästen und Zweigen über alle Teile der Bilder, seine goldenen Spiralen breiten sich über die Wände, sie ersetzen die goldenen Flächen der „goldenen Epoche“.

Dieser Baum verbindet bloß zwei andere größere Motive: die Personen – das einsame Mädchen und visavis das einander umarmende Paar – und die Rosensträucher.

Die Mosaikfriese sind dekorativ, sie sind ruhig, aber nicht langweilig – die wenigen Motive geben der ganzen Komposition genug Spannung.

Die Idee, eine ruhige Komposition durch wenige Motive zu unterbrechen, findet wieder Entsprechungen in der Rimpakunst.

Auch die Formation der durchgehenden Wiese als Fundament der Bilder – wurzellos und wie auf fließende Wellen stehen Sträucher und Bäume.

Die Auflösung der Körper in flächenhaftes Ornament und deren Verschmelzung ineinander gibt Gelegenheit den Blick vergleichend zeitlich zurück zu wenden in das Jahr 1902: Der sog. „Beethovenfries“ war zwar eine anderer Aufgabenstellung - öffentlich und nicht privat, temporär als ephemeres Ausstellungswerk gedacht und auch einer Themenvorgabe folgend. Aber im Vergleich zum Stoclet-Fries ist die Umsetzung des "Japanischen" interessant. Im Beethovenfries gibt es viele Ornamentzitate, deren Wurzeln im fernen Osten liegen. Die oft direkt übernommenen Vorlagen waren gedruckte Muster- und Wappenbücher oder Katagami, japanische Färberschablonen, die das Kunstgewerbe und den Dekor in Wien um 1900 stark prägten. Die treibende Kräfte waren Koloman Moser und Josef Hoffmann, Vorlagen standen Klimt also genug zur Verfügung. Die Verwendung ist jedoch eine strikt motivische. Im goldenen Porträt der Adle Bloch-Bauer, dem Kuß und schließlich der Umarmung im Stoclet Fries gibt es nicht nur Verschleifungen einzelner Motive, auch die japanische Herkunft von Mustern ist nur noch zu erahnen. Klimt nahm sich immer mehr Freiheiten im Umgang mit seinen Quellen. Das Interesse am Gesamtkonzept eines Werkes wurde ihm wichtiger als das Detail; was wie eine Entfernung erscheint, war vielmehr Erreichen einer viel tieferen Übereinstimmung.

PORTRÄTS 1912 – 1916

Eine letzte Gruppe von Damenporträts entstand in Klimts neuem Atelier in Hietzing, wo er 1913, wie eingangs erläutert, seinen japanischen Überraschungsgast Ohta empfing. Dieser muss über Klimts Werk gut Bescheid gewusst haben und erwartete sich folglich goldene Bilder, aber er wurde enttäuscht: "... Ich berichtete, dass er nur ganz wenig Gold und Silber verwendet und anders malt als man annehmen würde. ..."

Tatsächlich scheint sich parallel zur Übersiedlung seines Ateliers nach Hietzing so etwas wie eine Stiländerung vollzogen zu haben.

Klimt malt offener, aber zugleich bleibt der Realismus in seinen Porträts; die ornamentalen Verschmelzungen und Schichtungen, etwa noch im Stoclet-Fries, weichen einer einheitlichen Auffassung von Figur und Hintergrund, so als wolle er mit dem Dekor das Thema noch zusätzlich interpretieren.

Und hierfür reicht ihm offenbar Japan nicht mehr. Der Dekor kippt ins Figurale.

Bis um 1910 gibt Klimt seinen Porträtierten mehr Dynamik durch eine mehr oder weniger ausgeprägte Seitenansicht – leicht schräg, leicht asymmetrisch blicken sie uns entgegen. In den nach 1912 entstandenen Porträts jedoch pflegt er die Frontalansicht. Sie sitzen und stehen gerade aus und frontal, starr könnte man die Bildnisse bezeichnen.

Vielfältige Ornamente und Farbflächen nehmen jedem Raum die Tiefe. Schattenlos stehen die Figuren, deren Körper durch stark geometrisiertes und in weichen Wellen fallendes Gewand ornamentalisiert werden. Die weichen Kurven der Gewänder definieren den Körper im Kontrast zu den durch Linien und Farben begrenzten Flächen. Diese sind einerseits floral gestaltet, andererseits erkennt man chinesisch anmutende Reiter- oder Theaterszenen.

Vermutungen, Klimt habe Dekors von Porzellanvasen variiert, können wohl nicht verifiziert werden. Vielmehr fühlt man sich an Textilien erinnert, Seidenbehänge, die figürlich bestickt und bemalt sind, wie sie Klimt ja besessen haben soll. Auch Motive von „Drachenroben“ lassen sich erkennen.

Ist es Zufall, dass Klimt seine frontalen Porträts mit chinesischen Dekors kombiniert? Wohl nicht.

Ahnen- und Herrscherporträts, aber auch Darstellungen von wichtigen Gottheiten – so wie eines Klimt in seinem Hietzinger Atelier täglich vor sich hatte, haben in Ostasien eine lange Tradition und sind stets frontal, weil dies für die idealste und wahrhaftigste Darstellungsform einer Person gehalten wurde. Reich ornamentierte Gewänder und Holzschnitzereien des Thrones bilden in der chinesischen Porträtkunst einen ähnlichen „Ornamentsockel“ wie es Klimt anstrebt. Dieses dichte Ornament breitet sich bei Klimt über das ganze Bild aus, bis hin zum „horror vacui“ im Bildnis „Beer-Monti“ von 1916.

Gustav Klimt studierte permanent und war ein Suchender, er ließ sich faszinieren von Werken der Kunstgeschichte, er übernahm und veränderte nach seinem Gutdünken. In den Inhalten blieb er der europäischen Tradition verpflichtet, Themen, die er aufgriff und interpretierte, sind dem Europäer vertraut. Aber in der Komposition und Gestaltung von Details war er neuem gegenüber aufgeschlossen und macht aus seiner „Liebe“ zu Ostasien keinen Hehl.

In seinem Werk können wir eine stete Entwicklung von Motivübernahme hin zur eigenständigen Variationen mit Stilelementen der so genannten Rimpa-Schule und

bis zur Hinwendung zum chinesischen Porträt und der figuralen Ornamentik, wie er sie in der Textilkunst Chinas vorfand, verfolgen.

Bibliographie:

„KORIN HYAKUZU (100 paintings by Korin), 2 volumes, Tokyo, 1895
(In the tradition of Japanese book illustrations it shows the paintings of Korin in black and white woodcuts, underlining the two-dimensional and additive compositions.)

„KORIN GAFU - Picture book of Korin“, Kyoto 1892 (colorful pictures of Korin's fan-paintings. The western artists could not only see very strong colors, but also the use of silver and gold and the use of blind printing, which gave a new quality to the prints.)

„KORINHA GASHU - Picture Collection of the Korin School“ 5 volumes, Tokyo, 1906-1909.

MUENSTERBERG, Oskar: Japanische Kunstgeschichte/ Art history of Japan, 3 Bände, Braunschweig, 1904 - 1907 (the first Japanese art history written in German language. One chapter is dedicated to the Applied Arts of the Rimpa school and it is entitled: "Impressionism". In modern art history this was the highest distinction in that period! Beside this: Dies ist der einzige Buchtitel, von dem wir mit Sicherheit wissen, dass ihn Gustav Klimt besessen und studiert hat)

WICHMANN, Siegfried: Weltkulturen und moderne Kunst - Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika, Katalog zur Ausstellung vom 16. Juni - 30. September 1972 im Haus der Kunst München

WICHMANN, Siegfried: Japonismus. Ostasien-Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Herrsching, 1980

BERGER, Klaus: Japonismus in der westlichen Malerei. 1860-1920. (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 41) München 1980

LE JAPONISME. Catalogue d'exposition Grand Palais de Paris du 17 mai au 15 août 1988, et Musée national d'art occidental de Tokyo, du 23 septembre au 11 décembre 1988. - COLLECTIF Shuji Takashina, Genevieve Lacambre, Akiko Mabuchi et Caroline Mathieu.

VERBORGENE IMPRESSIONEN. HIDDEN IMPRESSIONS. Japonismus in Wien. Japonisme in Vienna. 1870 - 1930. Katalog zur Ausstellung Österreichisches Museum für angewandte Kunst. - Pantzer, Peter / Wieneringer, Johannes (Red.) Wien/Vienna 1990

JAPONISME IN VIENNA.,Tokyo: The Tokyo Shimbun 1994. - Wieninger, Johannes:, Akiko Mabuchi (Red.)

RIMPA, exhibition held at MOMAT (NATIONAL MUSEUM OF MODERN ART, TOKYO) from August 21 st through October 3 rd , 2004. - FURUTA, Ryo (Red.)

KIJIRO OHTA&GUSTAV KLIMT

Zu Besuch bei Klimt in Wien

Das Atelier in Unter St. Veit in Wien

Wien 2005

VERENA TRAEGER: Gustav Klimts ethnographische Sammlung.
in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst. Sonderband Gustav Klimt. Wien 2007

Bilder:

-Danae

-Bloch-Bauer I

-Ogata Korin: Rote u weisse Pflaumenblüten

-Stoclet Fries

-SW-Paraventpaar dazu als Vergleich

-Chin. Bild aus Klimtatelier / Einblick ins Atelier

-Chin. Ahnenbild

-Porträt Adele Bloch-Bauer II.,1912, Privatsammlung

-Porträt Eugenie Primavesi, 1914. Oil on canvas, 140 x 84 cm. Toyota Municipal Museum of Art.

-Porträt der Friederike Maria Beer-Monti, 1916, Tel-Aviv, Museum of Art