

KANN MAN EINFACHHEIT ERFINDEN? CAN WE INVENT SIMPLICITY?

JOHANNES WIENINGER

Es ist ein gewöhnliches Vorurteil, dass die Kunst mit dem Einfachen und Natürlichen den Anfang gemacht habe.

It is a common prejudice that art began with the simple and natural.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik Lectures on Aesthetics*, 1835–1838

Kann man „Einfachheit“ erfinden? Ja – wenn der Begriff „bewusst gewählter Lebensstil“ damit verbunden wird. Ein „einfacher Lebensstil“ geht mit einer Veränderung der Weltorientiertheit, mit einer Verschiebung von Prioritäten einher. Die Objekte rundherum sind Reflexe und Spiegelbilder des Lebensstils. Wenn hier der Versuch gemacht wird, China und seine Literatenkreise als Quell der Einfachheit darzustellen, so darf auf den religiös-philosophischen Hintergrund nicht vergessen werden, der mit unserer westlichen Vorstellung von „Religion“ wenig gemeinsam hat. Die Idee, im Kleinen das Große erkennen zu können, verbindet den Menschen mit der Natur. Handeln im Dialog mit der Natur sollte in

Can we invent “simplicity”? Yes we can, if it is linked to the idea of the “consciously selected lifestyle.” A “simple lifestyle” is accompanied by a change in global orientation, with a shift of priorities. The objects surrounding us are reflexes and mirrors of our mode of living. If an attempt is made here to designate China and its literati circles as a source of simplicity, we shouldn’t forget the religious

and philosophical background of those circles, which has little in common with our western idea of “religion.” The idea of recognizing the great in the small connects man to nature. Acting in dialogue with nature was to become a constant in the history of simplicity, and it still is. This relationship continually gave rise to impulses that lead to a positive attitude to the value “simple.”

Vase in Doppelkürbisform
China, Ming-Dynastie (1368–1644)
Steinzeug mit dunkelgrüner Glasur
ehem. Sammlung Exner, Wien
Vase in double gourd shape
China, Ming Dynasty (1368–1644)
Stoneware with dark-green glaze
formerly Exner Collection, Vienna
MAK Ke 08241 / 1849





Otto Baier, Schale / München, 2012
Stahl geschmiedet / Sammlung:
Galerie Elmar Weinmayr, Tokyo
Bowl / Munich, 2012 / Forged steel
Collection: Galerie Elmar Weinmayr, Tokyo

Kado Isaburo, Lackschale
Wajima, um 2000 / Holz,
gedreht und mit Lack überzogen
erworben in Kyoto
Lacquer bowl / Wajima, c. 2000
Wood, turned and lacquered
acquired in Kyoto
MAK La 282 / 2012

der weiteren Geschichte der Einfachheit – bis heute – eine Konstante werden. Aus dieser Beziehung heraus entstanden immer wieder Impulse, die zu einer positiven Einstellung gegenüber dem Wert „einfach“ führten.

I Der ostasiatische Weg

Der Verzicht auf das Bild und die Hinwendung zu Selbstschau und Text machten den Weg frei zu Erkenntnissen neuer Qualitäten. Die Verbindung vom Gedanken zur Literatur und zur Malerei ist das Werkzeug: Der Pinsel im Moment der Aktion. Das Entstehen-Lassen eines Schriftzeichens oder eines Bildes ist eine einmalige Sache – wie das Trinken aus der Schale. Die Beachtung des Augenblicks der Handlung, die Bewusstseinsbildung also, ist ein Weg zu dem, was wir heute „einfach“ nennen. „Jemand, der den Sinn des Textes erfasst hat, wird gut sein in jedem Kalligraphie-Stil.“ Der Pinselstrich sagt also mehr über den Schreiber/Maler aus als über den ersichtlichen Inhalt: „Wer ein Bild nach der Ähnlichkeit mit dem Dargestellten beurteilt, hat die Sichtweise eines Kindes.“

Beeinflusst von Ideen des Neokonfuzianismus und des Chan-Buddhismus verwendet der chinesische Denker, Literat und Maler Su Shi (1037–1101) für die Darstellung von Natur den Begriff des „Musters“, das man auch „innewohnenden

The East-Asian Way

Dispensing with the image and the shift towards self-observation and text open-up the way to recognizing new qualities. What connects thought to literature and to painting is the tool: the pen, the brush, in the instant of action. The evolution of a graphic character, a letter or a picture is a unique event—like drinking from a cup or bowl. Attention to the instant of an action, thus awareness formation, is one way of approaching what we call “simplicity” today.

“Someone who has grasped the meaning of the text will excel in all styles of calligraphy” The brushstroke thus says more about the writer/painter than about the evident content: “Whoever judges a picture according to verisimilitude of its subject has the vision of a child”

Influenced by ideas of Neo-Confucianism and Chan Buddhism, the Chinese thinker, writer and painter Su Shi (1037–1101) uses the concept of “pattern” for the representation of nature; it might also be called “inherent rhythm” or “profound characteristic.” A landscape is good if the “patterns” of rock, air, clouds, tree and bamboo are reproduced and not (only) the form. Such a pattern proceeds from the understanding of the artist and is conveyed through the brush into the picture. Reduction and concentration on the content resulted in a preference for painting with black ink. This plea for the “inner truth” is of course not restricted to East Asia, but was already formulated there in the 11th century.

Whoever looks for an equivalent to our concept of “simple”

**WER EIN BILD NACH DER ÄHNLICHKEIT
MIT DEM DARGESTELLTEN BEURTEILT,
HAT DIE SICHTWEISE EINES KINDES**
WHOEVER JUDGES A PICTURE ACCORDING
TO VERISIMILITUDE OF ITS SUBJECT
HAS THE VISION OF A CHILD

Rhythmus“ oder „tiefere Eigenschaft“ nennen könnte. Ein Landschaftsbild ist dann gut, wenn die „Muster“ von Fels, Luft, Wolken, Baum und Bambus wiedergegeben werden und nicht (nur) die Form. Solch ein Muster entsteht aus dem Verstehen des Künstlers und überträgt sich über den Pinsel in das Bild. Reduktion und Konzentration auf den Inhalt ergaben eine Bevorzugung der Tuschkmalerei. Diese Forderung nach der „inneren Wahrheit“ bleibt natürlich nicht auf Ostasien beschränkt, wird aber schon im 11. Jahrhundert formuliert.

Wer in der ostasiatischen Literatur nach einem Äquivalent zu unserem Begriff „einfach“ sucht, wird nicht fündig werden. Stattdessen müssen wir uns mit dem Begriff der „Schönheit“ beschäftigen, Schönheit an der Landschaft ermessen, an der Darstellung des „Musters der idealen Natur“. Die alte rhetorische Frage „Welcher vom Menschen geschaffene Gegenstand kann schöner sein als eine Blüte?“ birgt auch schon die Antwort in sich: keiner! Nach dem Zeitalter der Aufklärung ist diese Fragestellung in Europa nicht mehr zulässig, in Ostasien gehört sie zum Alltag.

Der Unterschied zwischen Naturästhetik und Kunstästhetik ist das menschliche Schaffen. Es gilt mit der Natur zu leben, also Dinge möglichst nah an der Natur zu gestalten, im Sinne des der Natur innewohnenden „Musters“. Ästhetisches

in East-Asian literature will be disappointed. Instead, “beauty” should be examined. Beauty gauged by the landscape, by the depiction of the “pattern of ideal nature.” The ancient rhetorical question “What object created by man can be more beautiful than a flower?” already bears the answer within itself: none! After the Enlightenment, this question was no longer permissible in Europe, whereas in East Asia it remains part of everyday life.

The difference between the esthetics of nature and esthetics of art is human creativity. It is incumbent upon us to live with nature, thus to create as close as possible to nature, in terms of the “pattern” inherent in nature. The esthetic sense finds its primary expression in literature that exalts the beauty

of the landscape. Poetry and prose, calligraphy and painting converge in the mentality that confronts us in the painting of the literati. Art and art observation are not ways of earning a living but intellectual pastimes and part of the everyday life of those elements in the population who, in the China of the Song Period, became the politically and culturally defining upper class.

The final, determinate change in the upper echelons of society that replaced the warrior with the intellectual state official (Mandarin) also finds expression in the art and cultural scene. Its self-understanding is drawn not from noble blood and inheritance but from erudition and wisdom. It is only logical that this “esthetic of the beautiful” should also be applied to

Flasche / Japan, Saga
Hizen, Arita, Edo-Periode
(1603–1868), um 1650
Porzellan glasiert
Bottle / Japan, Saga
Hizen, Arita, Edo-Periode
(1603–1868), c. 1650
Glazed porcelain
MAK Ke 11307 / 2012



Flasche / China, Song-Dynastie
(960–1279), 11.–13. Jh.
Steinzeug mit schwarzer Glasur
Honan (*temmoku*)-Ware
ehem. Sammlung Exner, Wien
Bottle / China, Song Dynasty
(960–1279), 11–13th cent.
Stoneware with black glaze
Honan (*temmoku*) ware
formerly Exner Collection, Vienna
MAK Ke 08218 / 1948





Vase in Kürbisform mit Silberrand / Bodenmarke der Periode Qianlong
Qing-Dynastie, Periode Qianlong (1736–1795) / Porzellan mit hellgrüner
Glasur (Celadon) / ehem. Sammlung Exner, Wien
Vase in gourd shape with silver rim / Qianlong Period base mark
Qing Dynasty, Qianlong Period (1736–1795) / Porcelain with light green glaze
(celadon) / formerly Exner Collection, Vienna / MAK Ke 08334 / 1949



Vase / Qing-Dynastie, 18. Jh. / Porzellan mit blauer gefleckter Glasur
ehem. Sammlung Exner, Wien
Vase / Qing dynasty, 18th cent. / Porcelain with blue variegated glaz
formerly Exner Collection, Vienna
MAK Ke 08242 / 1949

Empfinden findet in der Literatur, die die Schönheit der Landschaft preist, ihren primären Ausdruck. So kommen Dichtkunst, Schreibkunst und Malerei in jener Geisteshaltung zueinander, die uns in der Literatenmalerei entgegentritt. Kunst und Kunstbetrachtung sind nicht Broterwerb, sondern intellektuelle Beschäftigungen und Teile des Alltags jener Bevölkerungskreise, welche im China der Song-Zeit dank der Idee der Zivilverwaltung zur politisch und kulturell bestimmenden Oberschicht wurden.

Der endgültig festgelegt Wechsel der tonangebenden Gesellschaftsschicht vom Krieger hin zum intellektuellen Beamten findet auch im Kunst- und Kulturbetrieb seinen Ausdruck. Ihr Selbstverständnis schöpft sie nicht aus Adel und Erbe, sondern aus Wissen und Klugheit. Es ist nur folgerichtig, dass diese „Ästhetik des Schönen“ auch auf Alltagsdinge übergeht, dass Handlungen des Alltags ebenfalls dieser Ästhetik unterliegen und dem idealen „Muster“ zu folgen haben. Jahrhunderte vor Europa werden Dinge des Alltags durch ritualisierte Handlungen zu Kunstwerken. Zusammenfügen und Zusammenwirken von unterschiedlichen Dingen und Handlungen ergeben das Gesamtkunstwerk. Die Schönheit der Natur will man im „Muster“ der Glasur und der Oberfläche einer Schale wieder erkennen. Der Töpfer stellt seine Schale in den Ofen und wartet voll Spannung auf das Ergebnis. Nach vorheriger Mischung verschiedener

everyday things, that everyday actions are subject to this aesthetic code and must follow the ideal “pattern.”

Centuries before Europe, everyday things become works of art through ritualized actions. The fusion and interplay of different things and actions produce the synthesized, total work of art, the *Gesamtkunstwerk*. We like to reencounter the beauty of nature in the “pattern” of the glaze and surface of a bowl. The potter puts a bowl in the kiln and in great suspense awaits the result. After previously mixing various metal oxides for the glaze, in the end scope for chance is enabled—the heat of the kiln gives the bowl the right “pattern,” in a double sense.

Hence the early tea bowls from the Song Period (960–1279),

called *temmoku* in Japan after the South Chinese monastery Tianmu [Heaven’s Eye] and exported everywhere at the time, are to be regarded as forms of artistic expression. Spots and strokes—hairline strokes—on black ground suggest structures, “patterns,” comparable to the bamboo leaves in contemporary black-ink paintings. Both have this meditative rhythm—who would dare to separate nature, art and chance in their make-up?

The color black likewise came into fashion in the Song Period quite apart from its occurrence in painting and calligraphy; on the one hand as rough utility-wares with simple dark glaze, on the other as fine porcelain works beautifully balanced in form, their black glaze intended as an esthetic



Sakeflasche / Okayama, Bizen, Edo-Periode (1603–1867), 19. Jh.
Steinzeug, Bizen-Ware / ehem. Handelsmuseum, Sammlung Heinrich Siebold, Wien
Sake-bottle / Okayama, Bizen, Edo Period (1603–1867), 19th cent.
Stoneware, Bizen ware / formerly Trade Museum, Heinrich Siebold Collection, Vienna
MAK Or 2379 / 1893



Yukihiro Kaneuchi, Blumenvase Sand#2 / Fukuoka, 2012
Sand, Harz, Glas, Kork / Privatsammlung, Wien
Flower vase Sand #2 / Fukuoka, 2012
Beach sand, resin, glass, cork / Private collection, Vienna
© Yukihiro Kaneuchi

Metalloxide zur Glasur lässt er schlussendlich dem Zufall seinen Raum – in der Hitze des Ofens bekommt die Schale das richtige „Muster“, in doppeltem Sinne.

So sind die frühen Teeschalen der Song-Zeit (960–1279), die damals in alle Welt exportiert wurden, und die in Japan nach dem südchinesischen Kloster Tianmu (Himmelsauge) *temmoku* genannt werden, als künstlerische Äußerungen zu betrachten. Flecken und Striche – Haarstriche – auf schwarzem Grund deuten Strukturen, „Muster“ an, vergleichbar den Bambusblättern in der zeitgleichen Tuschmalerei. Meditativer Rhythmus hier wie dort, wer mag da noch Natur, Kunst und Zufall voneinander trennen. Die Farbe Schwarz jenseits von Malerei und Kalligrafie kam ebenfalls in der Song-Zeit in Mode. Einerseits sind es grobe Gebrauchswaren mit einfacher dunkler Glasur, andererseits auch feine, in der Form ausgewogene Porzellane, deren schwarze Glasur als ästhetische Ergänzung zu Blüten und Blumen, auch zu Nahrungsmitteln und Getränken, gedacht war. Brandfehler werden nicht negativ betrachtet sondern als jenes „Muster“, das einem Pinselstrich gleicht. Eine schwarze Vase bildet eine ästhetische Einheit mit dem Blütenzweig, eine dunkle Schale lässt das Grün des aufgeschlagenen Pulvertees leuchtender zur Geltung kommen. Die dunklen Farben auf den einfachen Formen haben sich über Ostasien verbreitet und sich den lokalen ästhetischen Ansprüchen angepasst.

enhancement of blossoms and flowers, also of food and drink. Firing flaws were not seen as negative, but as the “pattern” that is similar to a brushstroke. A black vase forms an esthetic unity with the blossom spray; a dark bowl enhances the refulgent green of the whipped powder tea. The dark colors on the simple forms spread throughout East Asia and were adapted to local aesthetic aspirations.

The search for a suitable equivalent to nature ensured the simplicity of objects. The pair of terms *Wabi-sabi* was coined to give expression to this total work of art composed of object, nature, and ritual. The esthetics were first formulated in the 16th century by Sen no Rikyu (1522–1591), but, adopted from China, it was already estab-

lished in the 12th century when Zen-Buddhism and the military nobility set the tone. The seeming disregard for the object and its simultaneous stylization is expressed very well by Taigu Ryokan (1758–1831):

**This treasure was discovered
in a bamboo thicket—
I washed the bowl in a spring
and then mended it.
After morning meditation,
I take my gruel in it;
At night, it serves me soup or rice.
Cracked, worn, weather-beaten,
and misshapen
But still of noble stock!**

Meagerness and estheticism meet in the *Wabi-sabi* esthetic. The most primitive, just about affordable object becomes the most exquisite and costly. The friendly gesture of the ordinary man is refined into a ceremony.

Die Suche nach dem geeigneten Äquivalent zur Natur ergibt die Einfachheit des Objekts. Das Begriffspaar „Wabi-Sabi“ soll dieses Gesamtkunstwerk aus Objekt, Natur und Ritual zum Ausdruck bringen. Formuliert wurde diese Ästhetik von Sen no Rikyū (1522–1591) erst im 16. Jahrhundert, aus China übernommen wurde sie jedoch schon im 12. Jahrhundert, wobei Zen-Buddhismus und Militäradel tonangebend waren. Die scheinbare Missachtung des Objekts und dessen gleichzeitige Stilisierung kommt bei Taigu Ryōkan (1758–1831) gut zum Ausdruck:

Diesen Schatz entdeckte ich in einem Bambusdickicht –
Ich wusch die Schale in einer Quelle und besserte sie dann aus.
Nach der Morgenmeditation gebe ich meinen
Haferbrei hinein;
Am Abend die Suppe oder den Reis.
Angeschlagen, abgenutzt, verwittert und ungestalt,
Aber doch von edler Abkunft.

In der Wabi-Sabi-Ästhetik treffen Ärmlichkeit und Ästhetizismus aufeinander. Das Primitivste, gerade noch Leistbare wird zum Edelsten und Teuren. Die freundliche Geste des kleinen Mannes wird zu einer Zeremonie ausgestaltet. Japan hat keine weit zurückreichende Keramiktradition. Importe aus China und Korea, die auch selten und teuer waren, wurden hoch geschätzt. Erst im 16. Jahrhundert und unter deutlichem Einfluss koreanischer Keramiker entstand eine eigene Tradition. Die ersten Rakumeister waren koreanische Ziegelmacher, Teemeister Sen no Rikyū war ebenfalls Koreaner. Und Schwarz war die Farbe, die zum grünen Tee gewählt wurde. Der Wille, an die Ideale der Intellektuellen der Song-Zeit anzuschließen, war und ist evident. Die Geräte wurden zu verwendbaren Kunstwerken, bildende Kunst und angewandte Kunst sind nicht mehr voneinander zu unterscheiden.

Bemerkenswert ist auch, dass sich in Ostasien in der Privatheit der Eliten die sozialen Grenzen auflösen: man blickt nicht „hinauf“, möchte auch nicht tonangebend sein, sondern genießt das Bukolische ohne die Mühen des ländlichen Alltags. Der Literat, der Teemensch lebt in einer eigenen Welt, in der die Repräsentation einen kleinen bis gar keinen Stellenwert besitzt. Rituale haben es aber an sich, einer Weiterentwicklung entgegenzustehen und die Qualität sinken zu lassen, das „Muster“ geht verloren und ist nicht mehr erkennbar.

Bevor noch in Japan zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Mingei-Bewegung einsetzte, interessierte sich der Westen für diese seltsamen Objekte. Die Suche nach Neuem förderte das Experiment mit Formen und Glasuren, jedoch das „Muster“ konnte nicht nachgeahmt werden.

Japan does not have a long-standing tradition in ceramics meaning that imports from China and Korea, as rare as they were expensive, were greatly valued. It was not until the 16th century and under the clear influence of Korean ceramicists that Japan established its own tradition.

The first *raku* masters were Korean tile and brick makers; tea master Sen no Rikyū was likewise a Korean. And black was the color chosen for green tea. The desire to link up with the ideals of Song-Period intellectuals was, and still is, evident. The utensils evolved into works of art one could use. There was no longer any distinction between the fine and the applied arts.

Remarkably, in East Asia social boundaries begin to dissolve in the private realm of the élite: people no longer “looked up” to their betters, and the “betters” no longer wished to set the tone but to enjoy a bucolic life without the daily grind of country labor. The writer, the tea person, lived in a world of their own in which prestige had a minor status, if any at all. Nevertheless, rituals have a way of countering further developments and of making quality subsist; the “pattern” gets lost and is no longer recognizable.

Before the *Mingei* movement gained momentum in Japan in the early 20th century, the West was interested in these strange objects. The search for the new encouraged experimentation with forms and glazes, but it was not possible to imitate the “pattern.”

The European Way

Christopher Dresser (1834–1904) and Bernard Leach (1887–1979) were among the foremost key figures in East-West relations in the 19th and 20th centuries. Christopher Dresser was actually a highly reputed botanist, and it is remarkable that, even before his trip to Japan, he took the path leading from nature to art and design. Committed in his early works to flat floral ornamentation, an extended period in Japan in 1876–77 was to change his ideals of design. His influential book *Japan, Its Architecture, Art and Art-Manufactures* (1882) idealized a very specific orientation in Japanese art. The simplification and geometrizing of the forms of everyday objects, most noticeable in his metalwork, had a great influence on reform-oriented art associations such as the Arts and Crafts and local Secession movements, the Wiener Werkstätte, the Deutscher Werkbund, and the Bauhaus, et al.

At the same time in Japan, following the emergence of overpowering western influence, voices became loud that demanded a return to its own tradition. Leading the field in these movements were Anglo-Americans like Ernest F. Fenolosa (1853–1908) and Bernard Leach, a Briton born in Hong Kong. He grew up in Japan and for the rest of his life remained a restless multi-cultural wanderer; he trained as a ceramist in Kenzan’s studio, where he learned about—and learned to love above all else—the *Rimpa* school propagated by Japanese officialdom as the national style. In the 1920s he became



Senfkorngarten / Lehrbuch der chinesischen Malerei
Bd. 2/2: Bambusmalerei / Nanjing, Periode Kangxi (1662–1722),
1701 (Neuaufgabe) / ehem. Sammlung Exner, Wien
Mustard Seed Garden / Manual of Chinese Painting
Vol. 2/2: Bamboo Painting / Nanjing, Periode Kangxi (1662–1722),
1701 (new edition) / formerly Exner Collection, Vienna
MAK BI 24669 / 1948



Schale mit Bodenmarke der Periode Qianlong
Qing-Dynastie, Periode Qianlong (1736–1795)
Grünes Glas / ehem. Sammlung Exner, Wien
Bowl with Qianlong Period base mark
Qing Dynasty, Qianlong Period (1736–1795)
Green glass / formerly Exner Collection, Vienna
MAK Gt 3048 / 1948



Teeschale / Seto, Edo-Periode (1603–1868), 17. Jh.
Steinzeug mit schwarzbrauner Glasur (Seto-guro)
ehem. Sammlung Exner, Wien
Tea bowl / Seto, Edo Period (1603–1868), 17th cent.
Stoneware with brownish black glaze (Seto-guro)
formerly Exner Collection, Vienna
MAK Ke 08561 / 1948

II

Der europäische Weg

Christopher Dresser (1834–1904) und Bernard Leach (1887–1979) gehörten im 19. und 20. Jahrhundert wohl zu den wichtigen Schlüsselfiguren im Ost-West-Kontakt. Christopher Dresser war eigentlich hoch angesehener Botaniker. Es ist bemerkenswert, dass er – noch vor seiner Japanreise – den Weg von der Natur zu Kunst und Design ging. In seinen Arbeiten zuerst dem floralen Flächenornament verpflichtet sollte ein längerer Japanaufenthalt 1876/1877 seine Designideale verändern. Sein einflussreiches Buch *Japan, Its Architecture, Art and Art-Manufactures* (1882) idealisiert eine ganz bestimmte Richtung der japanischer Kunst. Die Vereinfachung und Geometrisierung der Formen von Alltagsgegenständen, was vor allem in seinen Metallarbeiten zu beobachten ist, ist von großem Einfluss auf die um Reformen bemühten Künstlervereinigungen wie das Arts and Crafts Movement, lokale Sezessionsbewegungen, die Wiener Werkstätte, den Deutschen Werkbund, das Bauhaus und andere.

Zur selben Zeit wurden in Japan nach dem übermächtigen westlichen Einfluss Stimmen laut, die eine Rückbesinnung auf die eigene Tradition einforderten. An diesen Bewegungen waren vor allem Anglo-Amerikaner wie Ernest F. Fenolosa (1853–1908) beteiligt und der in Hongkong geborene Brite Bernard Leach. In Japan aufgewachsen blieb er sein Leben lang ein ruheloser Wanderer zwischen allen Kulturen, erhielt in Japan eine Keramikausbildung in Kenzans Studio, wo er vor allem die vom offiziellen Japan als Nationalstil propagierte Rimpa-Kunst kennen und schätzen lernte. In den 1920er Jahren fand er Kontakt zur neu entstandenen Mingei(Volkskunst)-Bewegung, die viele Elemente aus dem bäuerlichen Handwerk übernahm und sich mit dem Gedankengut des aus Europa stammenden Arts and Crafts Movement – eben aufgrund der Mitarbeit von Leach – vermischte. Ab dieser Zeit kann kaum noch unterschieden werden zwischen japanischem und westlichem Stil. Nationalistische Tendenzen rund um die Welt, die „Kunst fürs Volk“ hervorbringen wollten, orientierten sich am „Einfachen“. Freilich – was von Su Shi's Idealen übrig blieb, ist die Form, das so vehement eingeforderte „Muster“ ging verloren.

Erwähnt sei auch der kurz vor 1900 einsetzende Einfluss der ostasiatischen, vor allem japanischen Keramik auf die Wiener Kunstgewerbeschule, durch deren Lehrer, z.B. Robert Obsieger (1884–1958) und Kurt Ohnsorg (1927–1970), er weiterentwickelt und weitergegeben wurde. Bis in die jüngste Generation der österreichischen Keramiker hat sich eine Faszination für einfache Formen und das „Spiel mit der Glasur“ erhalten. Einen Sonderfall stellt Lucie Rie, geborene Gomperz (1902–1995) dar. Sie absolvierte 1926 die

**VOR ALLEM CHINESISCHES
KUNSTHANDWERK STELLT SELBST
HEUTE NOCH EINE UNGEBROCHENE
INSPIRATIONSQUELLE DAR
CHINESE DECORATIVE ARTS
REMAIN PREEMINENT AS AN UNBROKEN
SOURCE OF INSPIRATION TODAY**

interested in the recently up-coming *Mingei* (traditional folk art) style, which adopted many elements from rustic handicrafts, blended—in fact through Leach's collaboration—with ideas of the European Arts and Crafts movement. From then on, it was hardly possible to distinguish between Japanese and western styles. Nationalist tendencies throughout the world eager to promote "art for the people" were oriented on the "simple." It must be said that all that was left of Su Shi's (1037–1101) ideals was the form; the vehemently postulated "pattern" was lost.

Austria was also susceptible to East-Asian influence, most notably Japanese ceramics on the School of Applied Arts [*Kunstgewerbeschule*] in Vienna, which began shortly before 1900 and was cultivated and communicated by teachers such as Robert Obsieger (1884–1958) and Kurt Ohnsorg (1927–1970). Their simple forms and their 'play with glazes' has continued to fascinate Austrian ceramicists through to the generation working today; none more than Lucie Rie, née Gomperz, (1902–1995). Gomperz completed her studies at the Vienna *Kunstgewerbeschule*



Lucie Gomperz, verhelichte Rie, Schale auf kleinem Fuß / Wien, 1926
 Keramik glasiert / Widmung der Kunstgewerbeschule
 Lucie Gomperz (known by her married name Rie), Footed bowl / Vienna, 1926
 Glazed ceramic / Gift of the Vienna School of Applied Arts
 MAK Ke 7286 / 1933

Schale mit gekerbter Wandung / Wien, 1930 / Keramik glasiert
 Widmung der Kunstgewerbeschule
 Notched bowl / Vienna, 1930 / Glazed ceramic
 Gift of the Vienna School of Applied Arts
 MAK Ke 7287 / 1933

Wiener Kunstgewerbeschule und steht in ihren frühen Wiener Arbeiten – 1938 musste sie nach London emigrieren – ganz in der Tradition der Wiener Keramik der Jahrhundertwende. In England hatte sie freundschaftliche Kontakte zu Bernard Leach. Lucie Rie verband ihre „Wiener Schule“ mit der englischen Studio-Keramik, wobei sie sich immer wieder an ostasiatischen Schalen orientierte.

Inzwischen wanderten die so genannten Designklassiker in Museen und gut besuchte Ausstellungen; zu Dingen unseres Alltags gelangen wir heute durch Internationale Kaufhausketten, wobei gemeinsam mit anderen skandinavischen Firmen das schwedische Möbel- und Einrichtungshaus IKEA (1943 gegründet) weltweit stilbildend geworden ist. Wie das? Man muss den Blick zurückwenden auf den Beginn des 20. Jahrhunderts. Neben dem Interesse für die japanische Kunst richtete sich das wissenschaftliche Interesse (vor allem der Anthropologie und der Geschichtskunde) auf China. Eine der prominentesten Persönlichkeiten, die sich der

in 1926, and her early Viennese works—she was forced to migrate to London in 1938—manifest their full allegiance to the tradition of Viennese ceramics at the turn of the century. In England she became friends with Bernard Leach and learned to combine her Viennese School-style with that of English studio ceramics—frequently orienting her works on East-Asian bowls.

Meanwhile, the so called design ‘classics’ landed in museums and popular exhibitions. Thought most people purchase everyday utility objects

through international chain stores: none more dominant than the Swedish furniture concern IKEA (founded in 1943) that has become the flagship of style (along with a host of other Scandinavian firms). How did this happen? We have to look back to the early 20th century. Besides the interest in Japanese art, scientific interest, especially anthropology and history, was focused on China. One of the most prominent personalities devoted to Chinese art was the Swedish crown prince and later King Gustaf VI Adolf (1882–1973). Respected across Europe as an

chinesischen Kunst widmeten, war der schwedische Kronprinz und spätere König Gustaf VI. Adolf (1882–1973). Als (Hobby-)Archäologe europaweit geachtet, nahm er an mehreren Ausgrabungen in China und im Nahen Orient teil und begann selbst um 1907 eine Sammlung chinesischen Kunstgewerbes aufzubauen.

In seinem Umkreis – und über Schweden hinaus – entstanden enge China-Beziehungen. 1914 wurde der schwedische Archäologe und Geologe Johan Gunnar Anderssons (1874–1960) Ratgeber des chinesischen National Geological Survey. Seine während dieser Zeit entstandene Sammlung wurde zum Grundstock des im königlichen Auftrag von ihm 1928 gegründeten Ostasiatischen Museums von Stockholm, in das später auch die königliche Sammlung selbst übernommen wurde.

Eine wahre China-Euphorie löste zu Beginn des Jahrhunderts auch der Geograf Sven Hedin (1865–1952) mit seinen Expeditionen aus, die durch eine Reihe von Bestsellern weltweiten Ruhm erlangten. In dieser Atmosphäre kann es nicht verwundern, dass auch Designer und Architekten dieser Faszination erlegen sind. 1930 veranstaltete die staatliche Svenska Slöjdföreningen (The Swedish Society of Crafts and Design), die schon 1845 gegründet wurde, die große „Stockholmer Ausstellung“, die sich im Sog der westeuropäischen und sowjetischen Tendenzen dem Thema Wohnen und Wohnaccessoires widmete. Vor allem in Gebrauchsobjekten aus Glas, Keramik und Holz sind chinesische Formen deutlich wiedererkennbar. Ein Blick in das Katalogkapitel „Essen und Trinken“ des schon zitierten Möbelhauses zeigt, dass vor allem chinesisches Kunsthandwerk eine selbst heute noch ungebrochene Inspirationsquelle darstellt. Die Ausstellung von 1930 bildete die Grundlage für das so genannte Skandinavische Design ab der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Dieser „Nationalstil“ der nordeuropäischen Länder wird über berühmte Marken in alle Welt getragen und gilt auch noch heute als Inbegriff der Einfachheit in Design und Kunsthandwerk.

Ronald C. Egan, *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*, Harvard-Yenching Institute Monograph Series, Cambridge 1994

Paul Varley, Isao Kumakura, *Tea in Japan: Essays on the History of Chanoyu*, Honolulu 1989

Soetsu Yanagi, *Die Schönheit der einfachen Dinge: Mingei – Japanische Einsichten in die verborgenen Kräfte der Harmonie*, hg. von Bernard Leach, Köln 1999

Christopher Dresser, *Japan, its Architecture, Art, and Art Manufactures*, London 1882, Reprint: New York 1977

Bernard Leach, *A Potter's Book*, London 1940

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, „Das System der einzelnen Künste“, in: *Vorlesungen zur Ästhetik*, Frankfurt, 1835–1838

amateur archaeologist, he took part in several excavations in China and South West Asia and in 1907 began to collect Chinese applied arts himself.

This produced close contacts to China in his circle in Sweden—and further afield. In 1914 the archaeologist and geologist Johan Gunnar Anderssons (1874–1960) became advisor to the Chinese National Geological Survey. The collection he compiled in the period he worked there formed the basic holdings of the East-Asian Museum in Stockholm, which he had founded on royal commission in 1928 and into which the royal collection itself was later assimilated. A real craze for things Chinese erupted, which in the early-20th century also inspired the geographer Sven Hedin (1865–1952) to launch his expeditions, which became world-famous through one bestseller after another. In this atmosphere it is no wonder that designers and architects also succumbed to this fascination.

In 1930 the state-run *Svenska Slöjdföreningen* [The Swedish Society of Crafts and Design], founded as far back as 1845, organized the great “Stockholm Exhibition.” In the wake of West European and Soviet trends it focused on the topics of home living and housewares. Chinese forms were re-encountered most of all in utility objects made of glass, ceramic, and wood. A glance at the “Food and Drink” chapter in the catalogue of the aforementioned furniture concern shows that Chinese decorative arts remain preeminent as an unbroken source of inspiration today.

The 1930 exhibition formed the basis of what became known as “Scandinavian Design” that has prevailed over domestic design since the Second World War. This northern European and “national style,” meanwhile, has spread across the world via famous brands: and has consolidated opinion about it being the epitome of simplicity in design and the decorative arts.

Ronald Egan, *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*, Harvard-Yenching Institute Monograph Series, Cambridge 1994

Paul Varley, Kumakura Isao, *Tea in Japan: Essays on the History of Chanoyu*, Honolulu, 1989

Soetsu Yanagi, *Die Schönheit der einfachen Dinge: Mingei – Japanische Einsichten in die verborgenen Kräfte der Harmonie*, ed. Bernard Leach. (1st edition Tokyo 1972) German language edition, Köln 1999

Christopher Dresser, *Japan, its Architecture, Art, and Art Manufactures*, London, 1882, Reprint: New York 1977

Bernard Leach, *A Potter's Book*, London 1940

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, “Das System der einzelnen Künste,” in: *Vorlesungen zur Ästhetik*, Frankfurt, 1835–1838



Schale / Yuan-Dynastie (1279–1368)
Steinzeug mit dicker türkisblauer Glasur
und violetter Glasurfleck, Jun-Ware
ehem. Sammlung Exner, Wien
Bowl / Yuan Dynasty (1279–1368)
Stoneware with thick turquoise-blue glaze
and purple glaze spot staining, Jun ware
formerly Exner Collection, Vienna
MAK Ke 06860 / 1948

Vase, sechseckig
Qing-Dynastie (1644–1911),
18.–19. Jh. / Steinzeug mit
krakelierter grüner Glasur
ehem. Sammlung Exner, Wien
Vase, hexagonal
Qing Dynasty (1644–1912),
18–19th cent. / Stoneware
with crackled green glaze
formerly Exner Collection, Vienna
MAK Ke 08195 / 1949

