

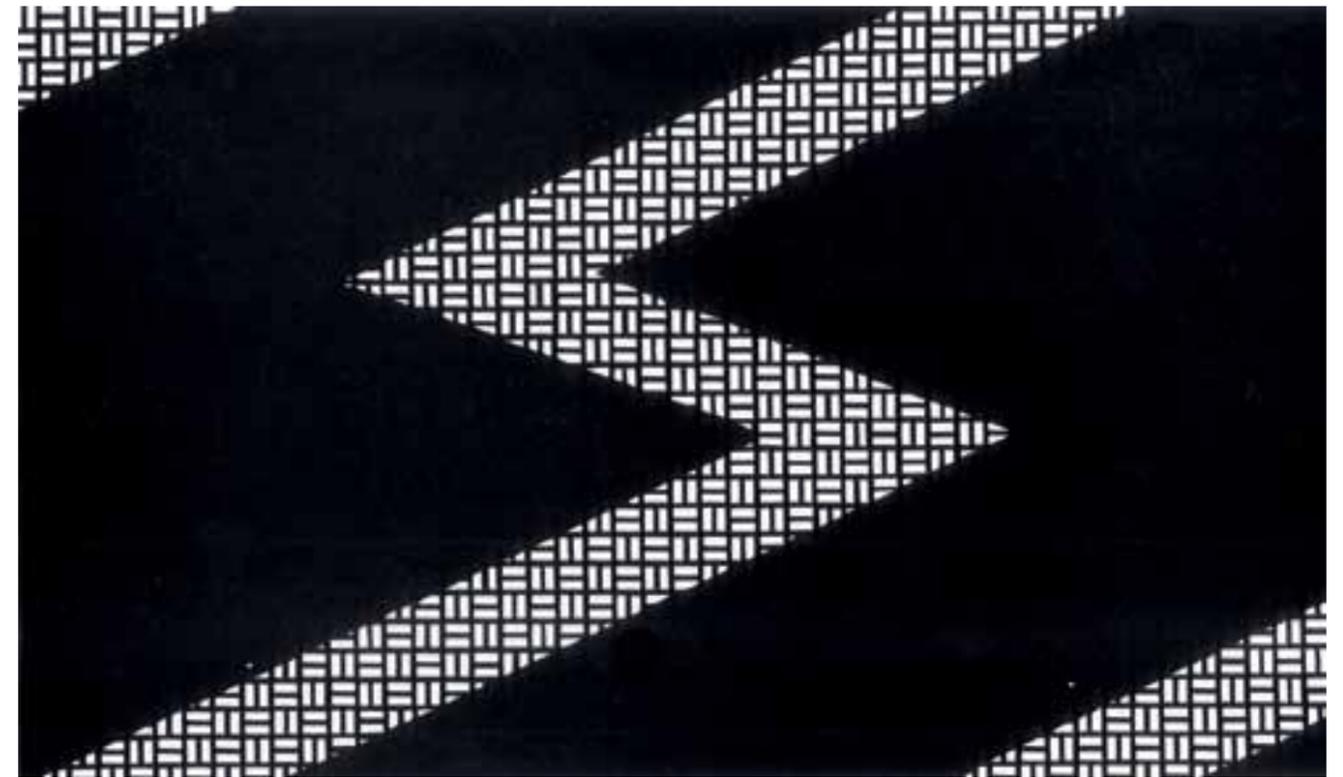
DIE BEDEUTUNG DER JAPANISCHEN FÄRBERSCHABLONE FÜR WIEN UM 1900

THE SIGNIFICANCE OF JAPANESE STENCILS FOR VIENNA C. 1900

JOHANNES WIENINGER



Studentenarbeiten aus der Klasse von Josef Hoffmann, Wiener Kunstgewerbeschule, in *Kunst und Kunsthandwerk*, Vol. 2, 1899 / Wien 1899
Student works from the class of Josef Hoffmann, School of Arts and Crafts illustrated in *Kunst und Kunsthandwerk*, Vol. 2, 1899 / Vienna 1899
MAK Z II 165-1899-11-406
© MAK



Anonym, *katagami* / Japan
MAK-Sammlung Asien
Author unknown, *katagami* / Japan
MAK Asia Collection
© MAK

Die Beschäftigung mit japanischer Kunst in Wien muss im Rahmen einer gesamteuropäischen Bewegung gesehen werden. Der Begriff „Japonismus“ bleibt wohl immer mit dem Namen Siegfried Bing und der Stadt Paris verbunden.

„Art nouveau“ als ausschließliche Bezeichnung japanischer Kunst verwendete er erstmals 1888 in seiner periodischen Schrift *Le japon Artistique*. Diese Bezeichnung wurde schließlich als Epochenbegriff geläufig. Diese Zeitschrift erschien auch in englischer und deutscher Sprache, wobei er in Justus Brinckmann, den Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, nicht nur einen fachkundigen Mitarbeiter fand. Brinckmann selbst baute systematisch eine Japansammlung auf.

Sein Assistent, Friedrich Deneken (später Direktor des Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld) veröffentlichte 1897 unter dem Titel *Japanische Motive – ein Formenschatz für das Kunstgewerbe* einhundert Färberschablonen, um „... dem ausübenden Künstler und Kunsthandwerker in einer Auswahl der schönsten japanischen Flächenmotive anregendes Material für dekorative Studien zu bieten.“ Eine ebenso umfangreiche Sammlung veröffentlichte kurz

The interest in Japanese art in Vienna has to be seen in the context of a pan-European movement. The term „Japonisme“ will always remain associated with the name of Siegfried Bing and the city of Paris. He first used „Art Nouveau“ as exclusive term for Japanese art in 1888 in his periodical *Le japon Artistique*. This designation eventually became current as an epochal concept. The periodical also appeared in English and German; here, Bing found in Justus Brinckmann, the director of the Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe, [Museum of Art and Trade], more than just a competent ally; Brinckmann himself systematically compiled a collection of Japanese art. In 1897, his assistant Friedrich

Deneken (later director of the Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld) published 100 stencils with the title *Japanische Motive – ein Formenschatz für das Kunstgewerbe* [“Japanese motifs – a treasury of forms for the decorative arts”]. His aim was to “provide a selection for the working artist and craftsman of the most beautiful Japanese all-over motifs as inspirational source material for decorative studies.” An equally comprehensive collection had been published a short time previously in 1892 by Andrew W Tuer, also in a German edition. (Andrew Tuer, *THE BOOK OF DELIGHTFUL AND STRANGE DESIGNS Being One Hundred Facsimile Illustrations of the Art of the Japanese Stencil Cutter*



Porträt: Koloman Moser um 1903
MAK/Wiener-Werkstätte-Archiv
Portrait: Koloman Moser c. 1903
MAK/Wiener Werkstätte Archive
MAK WWF 216-3
© MAK

vorher (1892) Andrew Tuer, auch in einer deutschsprachigen Edition. (Andrew Tuer, *THE BOOK OF DELIGHTFUL AND STRANGE DESIGNS, Being One Hundred Facsimile Illustrations of the Art of the Japanese Stencil Cutter to which the Gentle Reader is Introduced by One Andrew W. Tuer, F.S.A., who Knows Nothing About it...*, London, 1892)

Der Formenreichtum dieser Katagami scheint unerschöpflich zu sein, und der Einfluss macht sich in England, Frankreich und auch Deutschland vor allem in der Gestaltung floraler Stoffmuster bemerkbar. Wenn sich also kurz vor 1900 auch in Wien das Interesse an Japan zeigt, so wird das nachgeholt, was anderswo schon im Abklingen war.

KATAGAMI IN WIEN

Das Museum für Kunst und Industrie – heute MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst in Wien – beherbergt in seiner Japan-Sammlung über 8.000 japanischer Färberschablonen aus der Sammlung Heinrich Siebolds. Diese Kollektion ist mit Sicherheit eine der größten Sammlungen außerhalb Japans.

to which the Gentle Reader is Introduced by One Andrew W. Tuer, F.S.A., who Knows Nothing About it..., London, 1892]. The rich diversity of forms of these katagami seems inexhaustible, and their influence made its mark in England, France and Germany, particularly in the design of floral fabric patterns. When the interest in Japan also became apparent in Vienna shortly before 1900, it was a case of catching up with what was already on the wane elsewhere.

KATAGAMI IN VIENNA

The Museum für Kunst und Industrie – today the MAK – Austrian Museum of Applied Arts /

Contemporary Art in Vienna – had in its collection of Japanese art more than 8000 Japanese stencils from the collection of Heinrich Siebold. This collection was certainly one of the largest outside Japan. After his death, Heinrich von Siebold's still very comprehensive private collection was sold in Vienna, beginning in March, 1909. A brochure of the Au Mikado gallery contains a headline-style description of the collection groups, including ... "an extraordinary and imposing collection of antique stencils," with its own description: "To give an idea of the great variety of these stencils, it should be noted that among the approximately 120,000 stencils kept in the collection hardly any are alike."

Heinrich von Siebolds immer noch sehr umfangreiche Privatsammlung wurde nach seinem Tode ab März 1909 in Wien verkauft. Auf dem Flugblatt der Galerie „Au Mikado“ wird eine schlagwortartige Beschreibung der Sammlungsgruppen gegeben, unter anderen „eine außerordentlich imposante Sammlung von antiken Schablonen“ der eine eigene Beschreibung gewidmet wurde: „Um sich einen Begriff von der großen Variation dieser Schablonen zu machen, sei bemerkt, dass unter den ca. 120.000 vorhandenen Schablonen der Sammlung fast keine gleichen vorhanden sind“.

Die im MAK erhaltene Katagami-Sammlung ist also nur ein kleiner Rest, und man kann sich gut vorstellen, dass die Wiener Künstler und Kunsthandwerker mit den japanischen Ornamentvorlagen gut versorgt waren.

Von vielleicht noch größerer Bedeutung für das Wiener Kunstgewerbe als die Siebold-Sammlung waren die Aktivitäten der 1849 gegründeten Textilfirma Backhausen, dessen Inhaber Hans Backhausen (1876–1960) 1895 und 1896 sowohl in London wie auch in Paris die neuesten Entwicklungen auf dem Gebiet der Textilproduktion studierte und die Bedeutung der Katagami für das Flächenmuster, also Stoffdekor und Teppiche, erkannte.

Backhausen erteilte direkte Aufträge und bot auch gleich die japanischen Vorlagen. Von welcher hohen Bedeutung die Firma Backhausen für die Bewegung der Secession und der Wiener Werkstätte war, zeigt wohl das vierte Heft von *Ver sacrum* des Jahrganges 1899: nahezu sämtliche Illustrationen zeigen Kolo Mosers Flächenmuster, die im Auftrag von Backhausen entstanden sind. Völlig zu Recht trägt dieses Heft den Namen „Backhausenheft“. Viele der Muster verraten mehr oder weniger leicht erkennbar, wie sehr Koloman Moser von japanischen Färberschablonen fasziniert gewesen sein musste.

Und so, als wollte Kolo Moser mit aller Deutlichkeit auf seine Inspirationsquellen hindeuten, lieferte er 1902 für Backhausen einen komplizierten Stoffentwurf ab, mit dem Namen „Ver sacrum“ als Anspielung auf die Erneuerung der Kunst und des Kunstgewerbes, wie sie von der Wiener Secession ausging. Aber das außerordentlich gepflegte Archiv der Firma Backhausen gibt das Geheimnis dieses interessanten Dekors preis: nicht nur der Entwurf Mosers ist erhalten – sondern auch die japanische Färberschablone, die er ohne große Änderungen kopierte und als seine Kreation ausgab!

ES IST LEICHT ERKENNBAR, WIE SEHR KOLOMAN MOSER VON JAPANISCHEN FÄRBERSCHABLONEN FASZINIERT WAR IT IS EASY TO IDENTIFY KOLOMAN MOSER'S FASCINATION WITH JAPANESE STENCILS

Thus the katagami collection now preserved in the MAK is only a small remainder, and we may well imagine that the Viennese artists and craftsmen were excellently provided with Japanese models for their ornaments. Of greater significance for Viennese arts and crafts than the Siebold Collection was the activity of the Backhausen textile company, founded in 1849. Its owner Hans Backhausen (1876–1960) studied the latest developments in textile production in both London and Paris in 1895 and 1896 and recognized the significance of the katagami for all-over patterns, decorative fabrics, and carpets.

Backhausen issued direct commissions and at the same time

made the Japanese models available. To demonstrate the great significance of the Backhausen Company for the Secession movement and the Wiener Werkstätte, we only have to look at the fourth issue of *Ver sacrum*, published in 1899. Practically all the illustrations show Koloman Moser's all-over patterns created on Backhausen's commission. Quite rightly, this issue bears the name "Backhausenheft" [Backhausen issue]; to learn more, see Angela Völker's 1992 exhibition and catalogue, *Abstraktes Textildesign in Wien 1899 bis 1912. Beispiele aus dem Archiv der Firma Joh. Backhausen & Söhne*. In many of the patterns there is easy to identify how fascinated Koloman Moser must have been by Japanese stencils.

SECESSION UND VER SACRUM

In Wien werden im zweiten Jahrgang von *Ver Sacrum* (1900) erstmals japanische Färberschablonen veröffentlicht. Und es sind nicht jene floralen Motive, die die „Übersättigung“ in Europa hervorriefen, sondern eher bizarre, abstrakte Motive, fleckig und mit starkem Schwarz-Weiß-Kontrast. Die Abbildungen in *Ver Sacrum* zeigen aber, dass die Suche nach „expressiven“ Motiven in Wien deutlich früher einsetzt als anderswo.

Ein anderer Artikel desselben Jahrganges ergänzt die beginnende Wertschätzung Japans. In dem mit Flächenentwürfen Kolo Mosers illustrierten Beitrag von Ernst Schur „Der Geist der japanischen Kunst“ spürt man eine tiefe Verehrung für diese fernöstliche Formenwelt. Hier scheint sich eine völlig neue Kunstwelt aufgetan zu haben! Schur beschreibt die japanische Kunst als „Gefühlkunst oder, naturwissenschaftlicher ausgedrückt, eine Nervenkunst“. Diese Feststellung ist insofern sehr interessant, weil nur etwas später Ernst Mach diesen Ausdruck für jene frühexpressionistisch-symbolistische Kunst verwendet, die in Wien schon um 1900 einsetzt.

Als ein früher Vertreter dieser „Nervenkunst“ kann Ernst Stöhr bezeichnet werden, der – wiederum im zweiten Band von *Ver Sacrum* – eine Serie von Gedichten mit Illustrationen veröffentlicht, für die japanische Färberschablonen als Anregung gedient haben dürften. Dieses Hell-Dunkel des Zickzack ist in der europäischen Kunst einerseits revolutionär, andererseits aber in Japan als Gestaltungselement schon vorhanden.

1899 wurde Josef Hoffmann als Professor an die Kunstgewerbeschule berufen. Einer der ersten Berichte zu seiner Lehrtätigkeit erschien 1899 im zweiten Band der Zeitschrift des benachbarten Museums *Kunst und Kunsthandwerk*, illustriert mit „ornamentalen Übungen“ seiner Schüler. Hoffmann hat sich schon seit Beginn seiner Lehrtätigkeit nicht nur mit Architektur, sondern auch mit mehr oder weniger abstrakten ornamentalen Übungen, deren Anwendung nicht unbedingt als Flächenmuster vorgesehen waren, beschäftigt. Diese Arbeiten scheinen zwar aus dem Flächenornament zu kommen, es gibt aber keinen Rapport. Möchte man diese Übungen in Zusammenhang mit japanischer Kunst sehen, so wird man durch den Text dieses Berichtes darin nur bestärkt: „... Die moderne Kunstübung erfordert eine eigene Schulung von Grund auf. Nach der früheren Art zu zeichnen sahen die Schüler in den Dingen, die sie vor sich hatten, immer zu sehr das Bild und zu wenig das Ornament. Daher verloren sie sich in dem Inhaltsreichtum des Naturgegenstandes, sobald sie zu stilisieren versuchten. Nun

Thus in 1902—almost as if Kolo Moser wished to pinpoint the source of his inspiration as clearly as possible—he supplied Backhausen with a complicated fabric design by the name of “Ver sacrum” as an allusion to the renewal of art and crafts born of the Vienna Secession. The exceptionally well-preserved Backhausen archive discloses the secret of this fascinating decorative fabric: not only Moser’s design is preserved; but also the Japanese stencil, which he copied without major alterations and published as his own creation!

SECESSION AND VER SACRUM

In Vienna, Japanese stencils were first published in the second volume of *Ver Sacrum* (1900). But these weren’t the motifs that had “saturated” Europe in a surfeit of floral forms; they tended to be bizarre, abstract motifs, blotchy and with stark black-and-white contrast. The illustrations in *Ver Sacrum* demonstrate, however, that the search for “expressive” and indeed “expressionist” motifs took hold in Vienna earlier than elsewhere.

A further article in the same volume complements the dawning appreciation of Japan. In “Der Geist der japanischen Kunst” [“The Spirit of Japanese Art”] written by Ernst Schur and illustrated with all-over pattern designs by Koloman Moser, we can feel a profound veneration for this world of forms from the ‘Far East.’ Here, a completely new world of art seems to have opened up to Schur as he describes Japanese art as “art of

feeling or, expressed scientifically, an art of the nerves.” This statement is interesting insofar as only a short time later Ernst Mach uses this expression for the early Expressionist-Symbolist art that was already taking hold in Vienna at that time.

Ernst Stöhr may be named as an early exponent of this “art of the nerves”. He published several of his poems in the second volume of *Ver Sacrum* with illustrations surely inspired by Japanese stencils. The chiaroscuro of the zigzag was on the one hand revolutionary in European art; on the other hand, however, it already existed in Japan as a typical design element.

Josef Hoffmann was appointed professor at the Kunstgewerbeschule [School of Arts and Crafts] in 1899. One of the first reports about his teaching appeared in 1899 in the second volume of the magazine published by the museum next door, *Kunst und Kunsthandwerk*, illustrated with “ornamental exercises” by his students. Hoffmann had applied himself ever since his early teaching days not only to architecture but also to experimenting with ornaments, some more, some less abstract, which were not necessarily, intended as all-over patterns. Although these works appear to have originated in the all-over ornament, there is no repetition on show. Should we wish to interpret these exercises in the context of Japanese art; the following report can only support the argument, expressive of the first time that Josef Hoffmann’s work is linked to the “Japanese way”: “... the modern practice of art

werden sie dazu trainiert, die Form an sich zu sehen und zu kombinieren. Man fängt beim Einfachsten an und steigt zum Zusammengesetzten auf, So sehen wir hier Aufgaben, die bloß mit ein paar Linien und Punkten zu schaffen haben, aber sich immer mehr komplizieren. Dann folgen Ringe, Scheiben, Rahmen, an denen der Reiz der Zusammenstellung erprobt wird, oder Flächen, die sich in japanischer Art übereinander schieben und im Raum rhythmisch verteilen ...“ Hier wird also erstmals die Tätigkeit Josef Hoffmanns mit der „japanischen Art“ verknüpft.

DIE WIENER WERKSTÄTTE

In den ersten drei Jahren der 1903 gegründeten Wiener Werkstätte wurden nur Entwürfe von Moser und Hoffmann ausgeführt, wobei beide derart kongenial arbeiteten, dass oft nicht zu erkennen ist, wer von beiden als der Entwerfer bezeichnet werden kann. So ist der Entwurf des kleinteiligen Flächenmusters für das Vorsatz- und Einpackpapier wohl keinem der beiden eindeutig zuzuweisen. Wer auch immer es war: in seiner graphischen Gestaltung erinnert dieses Flächenornament sehr an japanische Färberschablonen mit

requires its own special training, starting with the basics. According to the earlier method of drawing, students always saw too much of the image and too little of the ornament in the things before them. Hence they succumbed to the richness of content in the subject as soon as they tried to stylize it. Now they are being trained to see and to combine the form for its own sake. They start with the simplest element and progress towards composition. Thus we see tasks here that are to be accomplished simply with a few lines and dots but become more and more complicated. Following this, we take rings, discs, frames, giving students the opportunity to test the fascination of arrangement, or areas that

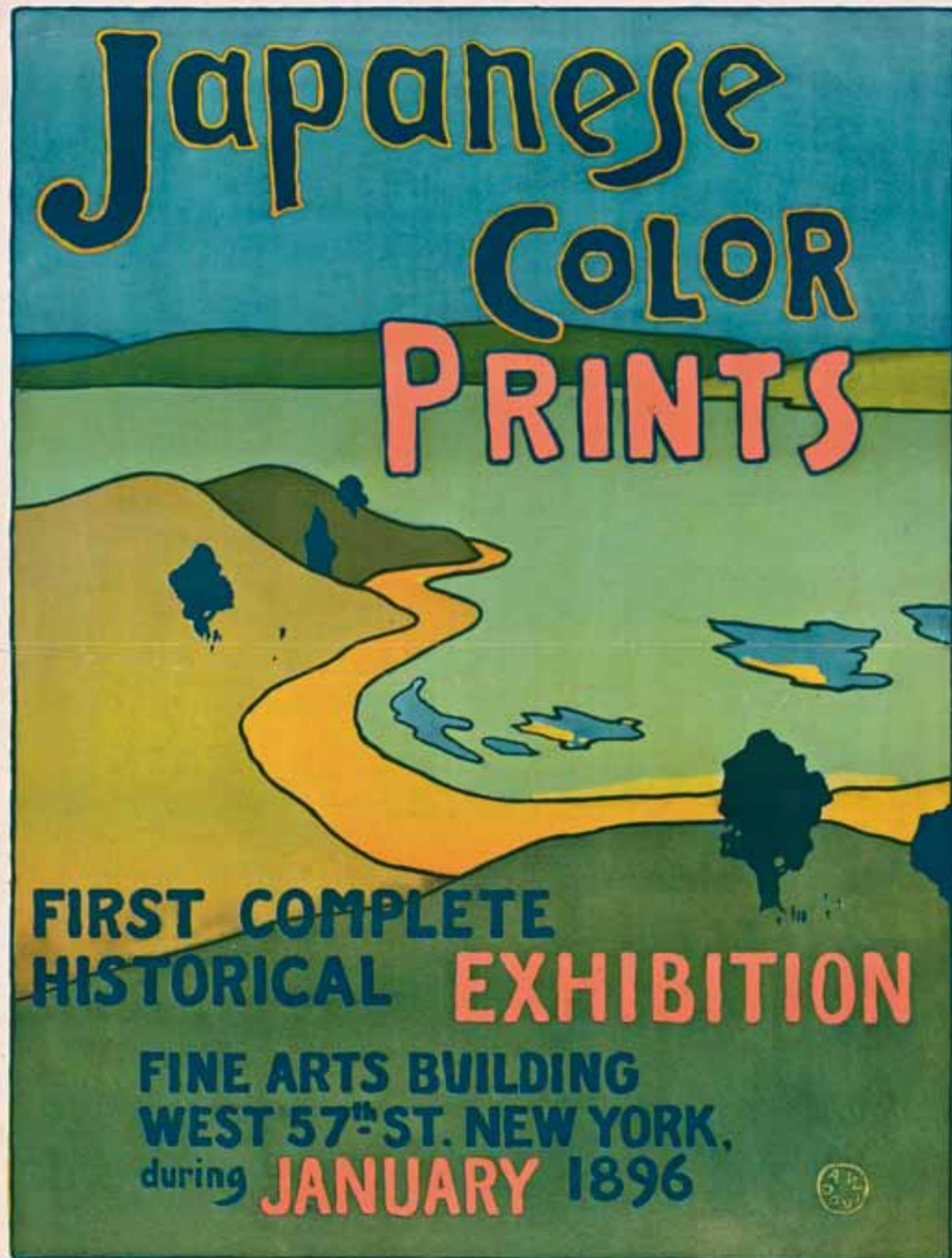
overlap in the Japanese way and are rhythmically distributed in the space...”

THE WIENER WERKSTÄTTE

In the first three years of the Wiener Werkstätte (founded in 1903), its designs were executed solely by Moser and Hoffmann. They were such kindred spirits in their work that we frequently cannot identify which of the two are to be designated as the designer. It is impossible, therefore, to allot the design of the small-scale pattern for the end- and wrapping paper securely to either of them. Whoever it was: the graphic design of this pattern intimately recalls Japanese stencils with small-



Ernst Stöhr, Illustration für ein Gedicht in *Ver Sacrum II* / Wien, 1899
Ernst Stöhr, Illustration for a poem in *Ver Sacrum II* / Vienna, 1899
MAK KI 14309-1899-12-5
© MAK



Vorige Seite / Previous page:
 Arthur Wesley Dow, *Japanese Color Prints. First Complete Historical Exhibition. Fine Arts Building West 57th St. New York, during January 1896*
 Frankreich, 1895, Plakat
 France, 1895, poster
 MAK Pl 4207
 © MAK

Nächste Seite / Following page:
 Färberschablone der Wiener Werkstätte, um 1900
 MAK/Wiener-Werkstätte-Archiv
 Stencil of the Wiener Werkstätte, c. 1900
 MAK/Wiener Werkstätte Archive
 MAK Wi 826
 © MAK

kleinteiligem Muster. Der Kontrast des Hell-Dunkel, die Einbindung des Grauwertes durch eng gelegte Linien, all dies sind wichtige Gestaltungselemente mit langer Tradition in Japan, die sich als Endlosmuster besonders gut eignen.

Josef Hoffmann selbst kann als Meister des Ornaments bezeichnet werden. Bei ihm darf man sich aber nicht erwarten, dass er direkt kopierte, also japanische Ornamente als die seinen ausgab. Vielmehr variierte er, nahm Details heraus, vergrößerte, veränderte und gelangte so zu seinen eigenen Kreationen. Aber an der graphischen Qualität, am Verhältnis der Details zueinander kann man sehr wohl seine Quellen erkennen. Eine einmal gefundene Form wird immer wieder verändert und kann von der Zeit kurz nach 1900 bis in die Fünfzigerjahre immer wieder angewandt werden. Es änderte sich aber sein Verhältnis zu den „Vorlagen“. Anfangs (bis um 1910) eher streng und kleinteilig dem Vorbild folgend, werden seine späteren Arbeiten immer freier und gelöster, großflächiger. Bemerkenswerterweise kreierte Josef Hoffmann nach dem Ersten Weltkrieg, also in den zwanziger und dreißiger Jahren, eine größere Anzahl von Flächenmustern, bei denen die japanischen Vorlagen stärker variiert wurden, und wiederholte ständig Motive und Ornamente, die aus dem japanischen Flächenornament bekannt waren. Hier könnten noch zahlreiche Arbeiten Hoffmanns erwähnt werden. Und es ist selbstverständlich auch nicht nur er, der eine Wiener Variante des Japonismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts trägt. Er war aber sicherlich der Konsequenzteste in der Suche nach neuen Ornamenten, die über die europäische Tradition hinausgehen.

Gerade er muss zu den wichtigsten Mittlern zwischen der japanischen Formenwelt und derjenigen Europas im 20. Jahrhundert gezählt werden. Das Verdienst, das in dieser Beziehung Josef Hoffmann zukommt, wird heute oft nicht erkannt, weil uns diese abstrakten, oft völlig ungegenständlichen Ornamente in unserem Alltag viel zu vertraut sind. Nicht unerwähnt sollen bleiben Ueno Isaburō (1892–1972) und Felicitas Rix-Ueno (1893–1967). Felicitas war Schülerin

scale pattern. The contrast of light and dark, the integration of grey color values by means of closely packed lines – all these are key design elements with a long tradition in Japan, and lend themselves particularly well as endlessly repeated patterns.

Josef Hoffmann can be called the master of the ornament, and we should avoid thinking that he copied directly; claiming Japanese ornaments as his own. Typically, he varied things, extracted details, enlarged, altered and thus arrived at his own creations. Nevertheless, in such features as the graphic quality, the relationship of the details to each other it is quite easy to identify his sources. Once a form was found, it was constantly altered and used time-and-time-again between the early 1900s and into the 1950s. Though, over time, his relationship to the “sources” changed. In the beginning (until around 1910), he tended to follow the model strictly with small-scale detail, whereas his later works became increasingly free-and-easy, and more spacious.

Remarkably, after World War I (in the 1920s and 1930s)

Josef Hoffmann created a large number of patterns where the Japanese models became increasingly varied and repeated motifs and devices that were familiar from Japanese all-over ornaments. In this context we could mention numerous other works by Hoffmann. Naturally, he was not the only one to represent a Viennese variant of *Japonisme* in the early-20th century. Although he was the most consistent in his search for new ornaments that dared to tread beyond the European tradition. Hoffmann must be counted among the most influential intermediaries between the world of Japanese forms and that of Europe in the 20th century. Inexplicably, Josef Hoffmann’s contribution to this cultural transmission is overlooked today, because these abstract, often entirely non-representational ornaments have become so over-exposed, and familiar, in everyday life.

Two personalities who deserve mention, here, are Ueno Isaburō (1892–1972) and Felicitas Rix-Ueno (1893–1967). Felicitas was a pupil of Hoffmann’s and Isaburo was active in his studio for a short time before both went to Japan in 1924. Felicitas Rix-



von Hoffmann und Isaburo war für kurze Zeit in seinem Atelier tätig, bevor beide 1924 nach Japan gingen. Felicitas Rix-Ueno zeigte in einigen ihrer Arbeiten, dass sie zu den fortschrittlichsten Entwerfern der WW gehörte. Die Bedeutung von Ueno Isaburo, der ab 1924 in Wien war, nachzuvollziehen, ist leider schwierig, weil über seine Wiener Tätigkeit so gut wie nichts bekannt ist, weshalb die Frage nach einem „japanischen Einfluss“ durch ihn auf die Arbeiten von Josef Hoffmann bzw. der WW nicht präzise beantwortet werden kann.

Dagobert Peche (1887–1923) war ab 1915 für die Wiener Werkstätte tätig. Seine Arbeiten werden als grotesk und barock beschrieben. Bemerkenswert ist sein „Drang“ alles mit Ornamenten zu überziehen. Keine Form, und sei sie auch noch so detailverliebt, wurde von seinem Flächendekor verschont, entsprechend zahlreich sind auch seine Entwürfe. Er bedient sich aller Typen und Varianten des Flächenornamentes: Streifen, Streumuster, klein- und großteilige Blüten und – offenbar mit einer gewissen Vorliebe – bizarre, zackige Formen, oft wie Eiszapfen oder die Blätter exotischer Wüstenpflanzen. In den Verschränkungen der Muster sowie der beliebigen Kombinationen von Details erkennt man auch in seinen Arbeiten, dass er – im Umkreis von Moser und Hoffmann – japanische Färberschablonen studierte und sich daraus Anregungen holte. Immer wieder ist zu beobachten, wie ein „Hauptmotiv von kleinteiligeren dicht umgeben ist“, wie etwa in den Lederprägungen der Wiener Werkstätte zu beobachten ist.

Der gesellschaftliche und politische Wandel brachte auch Veränderungen in Kunst und Kunstgewerbe mit sich. 1933 musste die Wiener Werkstätte aus finanziellen Gründen geschlossen werden. Hinzu kam ein Generationenwandel, aber auch die Emigration kreativer Persönlichkeiten. Das Interesse an Japan und seiner Kunst war im Schwinden, es sollte erst wieder lange nach dem Zweiten Weltkrieg erwachen, und dann wurden andere Medien zu Botschaftern japanischer Kultur.

Ausgewählte Literatur

Peter Pantzer, Johannes Wieninger, *Verborgene Impressionen. Hidden impressions. Japonismus in Wien 1870–1930*, (Ausstellungskatalog), Wien 1990
 Angela Völker, *Abstraktes Textildesign in Wien 1899 bis 1912. Beispiele aus dem Archiv der Firma Joh. Backhausen & Söhne*, (Ausstellungskatalog), Wien 1992
 Akiko Mabuchi, Johannes Wieninger, *Japonisme in Vienna*, (Ausstellungskatalog), Tokyo 1994
 Katagami, *Les pochoirs japonais et le japonisme*, (Ausstellungskatalog), Paris 2006/ 2007

Ueno demonstrated in several of her works that she was one of the most progressive designers of the Wiener Werkstätte. Unfortunately it is difficult to assess the significance of Ueno Isaburo, who came to Vienna in 1924, because practically nothing is known about his activities in the city; meaning there can be no precise answer to the question about the “Japanese influence” he might have exercised on the works of Josef Hoffmann or the Wiener Werkstätte.

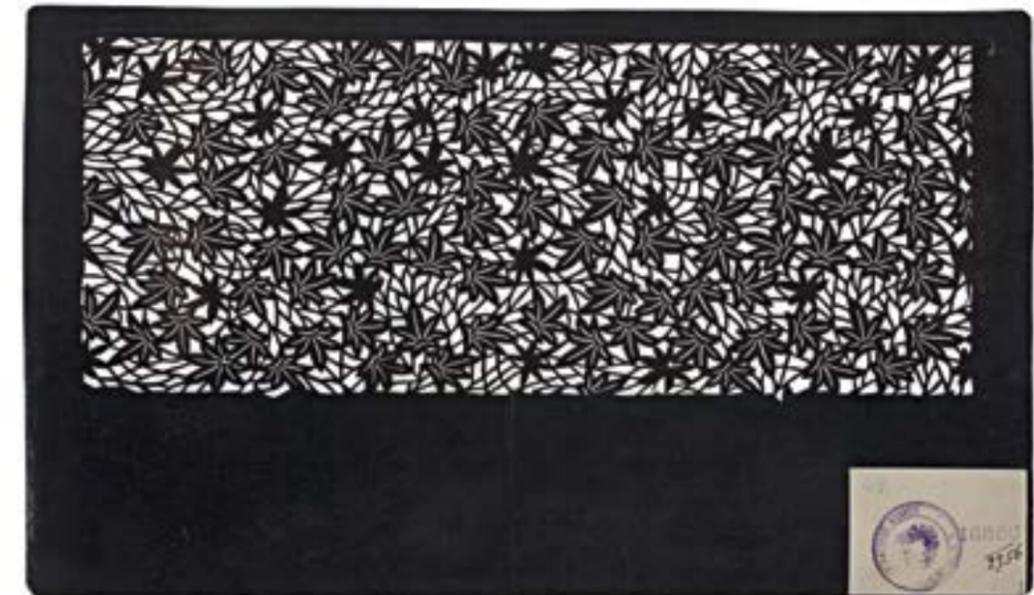
Dagobert Peche (1887–1923), meanwhile, began his activities for the Wiener Werkstätte in 1915. His works are described as grotesque and baroque. He is remarkable for his “obsession” to cover everything with ornament. No form, no matter how infatuated with detail, was spared from his all-over decoration, and his designs are correspondingly profuse. Peche made use of all types and variants of the all-over ornament: stripes, scattered patterns, small and large-scale petals and—imbued with a definite zeal—bizarre, zigzag forms, often like icicles or the leaves of exotic desert plants. In his works we also see in the interweaving of patterns and random combinations of details that he—as a member of the circle of Moser and Hoffmann—studied and was inspired by Japanese stencils. Time and again we can observe how a main motif is surrounded by densely arranged, smaller-scale motifs, typical of his embossed leatherwork for the Wiener Werkstätte.

The social and political upheavals of the era also brought about changes in the arts and

crafts. For instance, the Wiener Werkstätte had to close down in 1933 for financial reasons, and there was a generation change and the [enforced] emigration of many leading creative personalities. The interest in Japan and its art was on the wane and wasn’t to be awakened again until long after World War II—when different media would become the ambassadors of Japanese culture.

Selected Reading

Peter Pantzer, Johannes Wieninger, *Verborgene Impressionen. Hidden impressions. Japonismus in Wien 1870–1930*, (Exhibition catalogue), Vienna 1990
 Angela Völker, *Abstraktes Textildesign in Wien 1899 bis 1912. Beispiele aus dem Archiv der Firma Joh. Backhausen & Söhne*, (Exhibition catalogue), Vienna 1992
 Akiko Mabuchi, Johannes Wieninger, *Japonisme in Vienna*, (Exhibition catalogue), Tokyo 1994
 Katagami, *Les pochoirs japonais et le japonisme*, (Exhibition catalogue), Paris 2006/ 2007



Anonym, *katagami* / Japan
 MAK-Sammlung Asien
 Author unknown, *katagami* / Japan
 MAK Asia Collection
 MAK 16806-2720
 © MAK

Anonym, *katagami* / Japan
 MAK-Sammlung Asien
 Author unknown, *katagami* / Japan
 MAK Asia Collection
 MAK 16806-2756
 © MAK