

KLIMT AUDIOGUIDE

(Endgültige Fassung 5.7.10)

Von **BERNADETTE SCHOOG**

Copyright by Bernadette Schoog

1. DIE GESCHICHTE VOM BEETHOVENFRIES

Fin de siècle – Jahrhundertwende in Wien – der Skandal ist perfekt!

Im April 1902 strömen die Menschen in die Beethovenausstellung der Wiener Secession, jener Künstlervereinigung, die Gustav Klimt einige Jahre zuvor mit anderen Künstlern gegründet hat. Darunter auch der Architekt und Designer Josef Hoffmann, ein Weggefährte Klimts, dessen Entwürfe und Arbeiten Sie später in der Zehntscheuer hier in Balingen ebenfalls anschauen können.

Zurück nach Wien April 1902: Die Besucher stehen im linken Seitenraum vor einem monumentalen Fries, knapp 35 Meter lang und 2 m 15 hoch, was ihnen den Atem stocken lässt. Den einen vor Empörung, den anderen vor Bewunderung.

Die Meinungen überschlagen sich und reichen von Äußerungen wie dieser: Zitat: „Aber hier hört der Spaß auf, und ein brennender Zorn erfasst jeden Menschen, der noch einen Rest Anstandsgefühl hat. Was soll man zu dieser gemalten Pornographie sagen? Für ein unterirdisches Lokal, in dem heidnische Orgien gefeiert werden, mögen diese Materialien passen, für Säle, zu deren Besichtigung die Künstler ehrbare Frauen und junge Mädchen einzuladen sich erkönnen, nicht.“

Bis hin zu überschwänglicher Zustimmung:

Zitat: „Im linken Seitenschiff hat Gustav Klimt ein entzückendes Friesgemälde geschaffen, so voll seiner kühnen, selbtherrlichen Persönlichkeit, dass man sich zurückhalten muss, um dieses Gemälde nicht sein Hauptwerk zu nennen.“

Was war geschehen?

Schauen wir auf die Idee, die die Begründer der Wiener Secession hatten: Bisher war den Menschen die klassische Tradition der illusionistischen Zeichnungen vertraut, Bilder mit Licht und Schatten, erklärende Attribute anhand derer man die Bilder „lesen“ konnte. Viele Künstler und Architekten um Gustav Klimt aber hatten Ende des 19. Jahrhunderts die unerschütterliche Überzeugung, dass die bisherige Kunst und Malerei viel zu einseitig sei, zu konservativ der Kunstgedanke. Dass Kunst immer ein

Zusammenspiel vieler Elemente sei und das es darauf ankäme, diese zu vereinen.

Sie wollten die österreichische Kunst auf ein internationales Niveau heben, die Kunstwelt beleben und ihre Ausstellungen als Gesamtkunstwerke präsentieren.

Angefangen vom Plakat bis hin zu Gestaltung der Innenräume sah man sich in der Pflicht, jeder dieser Kunstfacetten seinen Wert zu geben, als Teil eines Ganzen.

Die erste Ausstellung der Secession im Jahre 1898 wurde ein großer Publikumserfolg, andere folgten, man war in der Lage, am zentralen Wiener Karlsplatz nach den Plänen des Architekten Josef Maria Olbrich, einem der Secessionsmitbegründer, ein großartiges Gebäude für die Künstlervereinigung zu errichten, tempelartig und mit einer goldenen Lorbeerkuppel bekrönt. Über dem Haupteingang das Motto: „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“.

Kunst als ein Phänomen, das immer aus der Zeit heraus , in der sie entstanden ist zu verstehen ist, aus dem sozialen und politischen Umfeld, das sie umgibt, aus den Bedingungen eines Vielvölkerstaates und der Monarchie, wie sie zu der Zeit herrschte, und gleichzeitig braucht die Kunst den größtmöglichen Freiraum, um sich entfalten zu können.

Wenn wir an die Idee des Gesamtkunstwerkes denken, so war es nur logisch, dass die Künstler sich eine Art geistigen Mittelpunkt suchten, um den herum sie ihre Ausstellung in all ihren Einzelteilen gruppieren wollten. Für die 14. Ausstellung der Secession wählte man den großen Komponisten Ludwig van Beethoven als geistigen Mittelpunkt, in dem man den musikalischen Genius schlechthin sah, markiert durch eine Marmor-Plastik des Künstlers Max Klinger. Beethoven war das verbindende Element, alle Kunstwerke bezogen sich auf ihn, Räume wurden entsprechend ausgestaltet, und so ergänzte sich alles im gegenseitigen Bestreben, den als verloren empfundenen Zusammenhang zwischen Architektur, Malerei und Skulptur wieder herzustellen.

21 Künstler insgesamt sind an diesem Gesamtkunstwerk beteiligt, der linke Seitenflügel gehört Gustav Klimt, um dort entlang der umgebenden Wände seinen monumentalen Beethovenfries zu erstellen. Ein Schlüsselwerk dieser Ausstellung, ja des gesamten Schaffens Gustav Klimts, DER Wegweiser hin zur Moderne. Und das zentrale Thema des Frieses ist dabei die berühmte 9. Sinfonie von Beethoven. Ein monumentaler Figurenzyklus, der vom Leiden der Menschheit erzählt und vom Sieg der Künste und der Liebe, ganz so wie es Richard Wagner in einer früheren Programmschrift beschrieben hat, aber dazu kommen wir noch.

Bei einer intimen Feier kurz vor Ausstellungseröffnung zu Ehren des Bildhauers Max Klinger beschreibt Alma Mahler-Werfel die Atmosphäre so:

Zitat: „Alle Wände waren geschmückt mit allegorischen Fresken, die sich auf Beethoven bezogen, und in der Mitte sollte zum ersten Mal das Beethoven-Denkmal von Max Klinger zur Auf- und Ausstellung gelangen. Mahler setzte den Chor aus der Neunten für Bläser allein, der, auf solche Weise uninstrumentiert, granitstark klang. Der scheue Klinger betrat den Saal. Wie angewurzelt blieb er stehen, als von oben her diese Klänge einsetzten. Er konnte sich vor Rührung nicht halten, und die Tränen rannen ihm langsam über das Gesicht.“

Der Künstler und die Kunst als Erlöser und Befreier der gequälten Menschheit – in diesem Ambiente konnte so das ganze Bild dieser Idee entstehen und alle erfassen.

Der Beethovenfries mit seinen beiden Längsseiten und der Stirnwand ist aus den unterschiedlichsten Materialien erstellt, Kostbares und Banales, Gold und Polsterknöpfe, sind in die Malerei eingearbeitet, Widersprüche gezeigt und zusammengeführt zu einer großen Geschichte, die man von rechts nach links lesen muss, um sie zu verstehen: hell-dunkel, böse-gut, keusch-wollüstig, Erniedrigung-Befreiung. Und ebenso ist der Beethovenfries, dieses Hauptwerk des Wiener Jugendstils, zu seiner Zeit Skandal und Magnet in einem. Sie haben hier die Möglichkeit, den Beethovenfries auf Augenhöhe zu bestaunen, im Secessionsgebäude hängt er sehr viel weiter oben.

Eigentlich sollte dieses große Kunstwerk nur seine Berechtigung im Zusammenspiel mit der Beethovensulptur und somit dem geistigen Mittelpunkt der Ausstellung haben. Bei weiteren Ausstellungen verschwand er hinter Vorhängen, bis er nach der großen Klimtschau Endes des Jahres 1903 tatsächlich abgeschlagen werden sollte. Doch der Industrielle und Sammler Carl Reininghaus erwarb das Kunstwerk und bewahrte es so vor der Zerstörung. Ab da lagerte es in einem ehemaligen Möbeldepot, und auch später noch, als die Familie Lederer, arrangiert durch den großen Klimtverehrer und berühmten Maler Egon Schiele den Beethovenfries erwarb, blieb das Kunstwerk im Verborgenen. Viele Irrungen und Wirrungen führten schließlich erst 1973 dazu, dass der Beethovenfries in die Sammlung der österreichischen Galerie übergang, und 1985 dann vollständig restauriert, im Secessionsgebäude fest installiert und damit wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnte. Gleichzeitig wurde eine originalgetreue Kopie erstellt, so dass dieses grandiose Werk Klimts auch in anderen Ländern ausgestellt werden kann.

In Deutschland ist die komplette Reproduktion hier in der Stadthalle Balingen zum ersten Mal zu sehen.

Dazu werden Zeichnungen aus allen Schaffensperioden, Studienblätter für Deckengemälde, die so stark kritisierten Fakultätsbilder, die dem Beethovenfries vorausgingen, Zeichnungen zum Beethovenfries und zu Gemälden, viele Details rund um das grafische und künstlerische Wirken der Secession ausgestellt. Treten Sie ein in eine Zeit, die so verschwenderisch wie provokant mit Farben und Ornamenten, mit Gefühls- und Seelenlagen, mit den großen Themen der Menschheit in ihrer Schönheit und ihrer Dekadenz umgegangen ist. Eine Reise ins Wien der Jahrhundertwende, das auf allen geisteswissenschaftlichen Gebieten Zentrum eines gewaltigen Wandels war, geprägt von Komponisten wie Gustav Mahler und Arnold Schönberg, von Schriftstellern wie Arthur Schnitzler und Karl Kraus, von den Ideen der Psychoanalyse, die Sigmund Freud begründete und von Malern wie dem heute weltberühmten Gustav Klimt.

2.DER BEETHOVENFRIES – LINKE WAND:

Die Sehnsucht nach Glück

Wer kennt sie nicht, die Sehnsucht nach Glück, etwas, was alle Menschen anstreben, was Ruhe und Zufriedenheit verspricht, für das man jeden Tag neu kämpft in der Hoffnung, Erfüllung zu finden. Wie ein Ornament nur am oberen Bildrand schweben fragile Frauengestalten, sphärische Wesen, die wie schwerelos dahin gleiten. Die schwebenden Genien heißen sie, Figuren, die Raum für Gedanken, für Wünsche, für Illusionen lassen. Diese Frauengestalten, fast nur angedeutet, die Künste sind es aber auch, die der Sehnsucht den Weg zu Liebe und Erlösung bereiten. Und schon bald werden sie auf Widerstände stoßen, denn Leere und Fülle, Laster und Tugenden, Heil und Unheil liegen nicht nur in diesem Werk eng beieinander.

Ludwig Hevesi, Wiener Chronist sowie Mitstreiter Klimts und der Secession beschreibt seinen Eindruck des Beethovenfrieses an dieser Längswand so:

Zitat: „Also Klimt stellt, wie mir scheint, die Sehnsucht nach Glück dar. Und zwar zunächst als eine Art fortlaufendes Ornament, dicht unter der Decke, als eine rhythmische Folge von fließenden Formen, von stilisierten menschlichen Gliedmaßen und Köpfen, in denen sehnsüchtige Bewegungen ins Ferne streben. Um es ganz genau zu sagen: es ist das Hangen und Langen in schwebender Pein, für das der Künstler einen sichtbaren typischen Ausdruck gefunden hat. Diese Welle der Sehnsucht staut sich zunächst an der kraftvollen hingepflanzten Gestalt eines Ritters in goldener

Rüstung, der, auf sein blankes Schwert gestützt, das Hilfeflehen Not bedrängter, abgezehrter Menschen anhört. Diese herrliche Gestalt bezeichnet die Mitte der einen Längswand.“

Ja, wenn wir diesen Teil der linken Wand betrachten, dann ist der Ritter, oder der „wohlgerüstete Starke“ eindeutig die Hauptfigur hier. Für ihn wählte Klimt, der ein leidenschaftlicher Museumsbesucher war und sich dort viele Anregungen holte, den eleganten, wohl für Maximilian I gefertigten Reiterharnisch von Lorenz Helmschmid aus der Zeit um 1485 als Vorbild. Der am Boden liegende Helm dagegen stammt aus Süddeutschland und war im wohl auch aus der Waffensammlung des kunsthistorischen Hofmuseums bekannt.

Bis hierhin haben uns die schwebenden Genien nun als verbindendes Element in die Geschichte geführt. Und wir sehen, dass nicht alles eitel Sonnenschein sein kann, denn der goldene Ritter mit diesem prachtvollen Rüstzeug hat sich auseinanderzusetzen mit den Widrigkeiten des Lebens. Er wird angefleht durch die leidenden Schwachen, ausgemergelte Figuren, karg und doch noch anmutig. Er hat den Blick schon weiter gewandt, denn es warten noch andere Prüfungen auf ihn. Während die schwache Menschheit sich von ihm, dem wohlgerüsteten Starken Hilfe erhofft, weiß er um seine Aufgaben. Er verkörpert Kraft und Tatendrang, angetrieben auch durch das Mitleid und den Ehrgeiz, die beiden Frauenfiguren, die ihm zu Seite stehen, die hinter ihm stehen, die ihm die erforderliche Kraft geben. Bis die Sehnsucht nach Glück ihre Erfüllung findet, werden noch viele Hürden zu nehmen sein.

Klimt erzählt uns hier die große Geschichte des Lebens, des Kampfes um Freiheit und setzt dabei auf die unterstützende Funktion des Dekorativen. Und er erzählt sie uns wohl auch unter dem Eindruck dessen, wie schon Richard Wagner sein Hörerlebnis dieser 9. Sinfonie in einem Programmheft zur Aufführung 1846 festhielt:

Zitat zum 1. Satz: „Ein im großartigen Sinne aufgefasster Kampf der nach Freude ringenden Seele gegen den Druck jener feindlichen Gewalten, die sich zwischen uns und das Glück der Erde stellt...“

Hier Musik aus dem 1. Satz der 9. Sinfonie

Die Längswände sind hell, offen gestaltet, geprägt durch harmonische Farb- und Linienkonstellationen. In diesem Teil der Allegorie herrscht das Gute und das Positive vor. Und weiter schweben die engelsgleichen, fast zerbrechlich wirkenden Figuren am oberen Rand des Frieses und nehmen uns mit durch diese Geschichte von der Sehnsucht nach dem Glück, um im nächsten Bild auf die feindlichen Gewalten zu treffen.

3.STIRNWAND

Die feindlichen Gewalten

Welch ein monumentaler Fries, dessen Stirnwand wir uns näher anschauen wollen. Sehen wir das Gesamtwerk, dann ist dieser Beethovenfries auch das Dokument eines erträumten Ideals vom Zusammenwirken der bildenden Künste, der Musik, der Poesie. Schließlich dokumentiert er die Rolle des einsamen Künstlers und Kämpfers Gustav Klimt in einer Gesellschaft, die in ihrer Mehrheit zu diesem Zeitpunkt, 1902, noch nicht bereit war ihn in seiner Eigen- und Andersartigkeit zu akzeptieren, geschweige denn zu verstehen. Dabei ist doch der Künstler auch eine Art Leitfigur, die den Kampf gegen dunkle Mächte auszufechten und zu bestehen hat.

Versetzen wir uns in die Zeit der vorletzten Jahrhundertwende – die Menschen kommen in das Secessionsgebäude, um sich die 14. Ausstellung anzuschauen und als sie in den linken Seitenflügel gelangen bleckt ein geflügeltes, affenartiges Monster ihnen seine Zähne entgegen, nackte Frauen winden sich rechts und links davon. Es ist der Unhold Typhöus mit seiner Sippschaft von Lastern und Sünden jeden Namens. Das Monster ist eine Figur aus der griechischen Mythologie, dort beschrieben als „Vater der gefährlichsten Winde“, als grässliches Ungeheuer, das aber die Sprache der Götter und Tiere beherrscht und so sein vernichtendes Unwesen treiben kann.

Sodom und Gomorra, so schwirrt es den ehrbaren und gut bürgerlichen Besuchern durch den Kopf, sie sehen sich konfrontiert mit nach ihrem Empfinden „obszöner Nacktheit“ und werfen dem Künstler empört eine „pornographische Haltung“ vor, die die Grenzen des guten Geschmacks nicht respektiere.

Oder, wie es in der Vossischen Zeitung vom 18. April 1902 heißt:

Zitat: „So peinlich ist es , man muss es gerade jetzt sagen, auf welche Irrwege Gustav Klimt geraten ist...er hat zusammenhanglos einige Widerwärtigkeiten und Scheußlichkeiten hingestellt, in die nur begeisterte Klimtdeuter Sinn und Zusammenhang zu bringen suchen...zum größten Teil sind diese klimtschen Fresken Wahngelbilde, gemalte fixe Ideen“.

Ja, man wollte Gustav Klimt nicht verstehen, er hatte mit seiner Kunst längst den Schritt vollzogen hin zur Moderne, hin zu anderem, freierem, enttabuisiertem Denken. Ein Schock für die meisten seiner Zeitgenossen.

Aber, lesen wir in der Literatur zu jener Zeit, erinnert sei nur an den „Reigen“ von Arthur Schnitzler oder anderen Romanen, die das urmenschliche, seine Sehnsüchte, seine Lieben, seine Obsessionen beschreiben, eben in dieser nach außen so gefassten Gesellschaft, dann wird die Empörung verständlich. Das Erregende dieser Gestalten, das laszive, das verführerische, das schreckliche von Krankheit, Tod und Wahnsinn, die blonde Wollust und die rothaarige Unkeuschheit, die füllige

Unmässigkeit – all das sind Spiegel ihres Inneren. Tief vergraben und mit aller Macht unterdrückt – aber vorhanden.

Diese feindlichen Gewalten verdunkeln die ganze Stirnwand, stehen in krassem Gegensatz zu den Längswänden rechts und links. Sogar die Sehnsucht nach Glück wird für diese Szenerie unserem Blick entzogen. Geifernd stehen die drei weiblichen Gorgonen in ihrer Nacktheit da, mit Schlangen im Haar wie die Medusa, attraktiv und doch beängstigend. Auch sie sind der griechischen Mythologie entlehnt, wo sie die drei Schreckgestalten mit Schlangenhaaren sind, die jeden, der sie erblickt, zu Stein erstarren lassen.

Ihnen hinten dran Krankheit, Wahnsinn und Tod, angsteinflößende Figuren, schlimme Qualen verheißend. Und auch zur rechten des dunklen chimärischen Wesens droht Unheil durch die blonde Wollust, die rothaarige Unkeuschheit und die füllige Unmässigkeit, prall gefüllte Leiber, anbiedernd, aufreizend geschmückt und gespreizt, stets im Verbund mit Typhöus, dem geflügelten Affen mit dem zähnestarrenden Rachen. Die Schattenseite der Geschichte, dunkel, bedrohlich, und so Ludwig Hevesi noch einmal:

Zitat: „ein Gewimmel von seltsamen, meist dem Begriff von Gefieder entlehnten Formen und Nuancen, die im Sehnerv ein fast mechanisch zu nennendes Geprickel erregen. Es ist ein mysteriöser Reiz in dieser Empfindung, deren Elemente man sich erst hinterher genauer ansieht.“

Und sie gehen über in den nagenden Kummer, ein weiblicher Akt, der Klimts große Kunst im Kleinen zeigt, nämlich die Fähigkeit, für jede Charaktereigenschaft seiner Figuren eine eigene Chiffre zu finden. Betrachten Sie einmal genauer die Gestalt des nagenden Kummers – eine an Syphilis, der großen Geißel dieser Zeit leidende Figur, mit aufgestütztem Arm auf dem Knie und in einer verkümmerten Haltung, das Verzweifelte, das Hadernde, das Wahnsinnige ist mit wenigen Strichen auszumachen. Fast 50 Prozent der Menschen litten an dieser Krankheit, die zu Auszehrung und späterem Wahnsinn führte.

In ähnlicher Körperhaltung befindet sich aber auch auf dieser Stirnseite die blonde Wollust oder die rothaarige Unkeuschheit. Doch trotz ähnlicher Körperhaltungen offenbaren sie das Gegenteil: ihnen liegt eine laszive Weichheit inne, Verführung, Lust und Erotik ist ihnen eigen. Kleine Unterschiede in der Strichführung und der Ausgestaltung von Körperformen, von Haaren, Gesicht und Armen – und so groß die ganz andere Wirkung.

Bleiben wir noch kurz bei den feindlichen Gewalten, die uns bedrohen, angehen, provozieren, ängstigen. Nicht von ungefähr ist der Hintergrund nicht licht und hell, sondern farbig, gescheckt, schuppig, wie eine Schlange, das Animalische in uns, der nackte Instinkt, das Unkontrollierte und

Dämonische, es packt uns und schüttelt uns durch diesen Teil des Frieses. Erregend und erschreckend zugleich.

Klimt oszilliert in seiner Bildersprache zwischen stilisierter und bewegter Pose. Und genau daraus entsteht die Dramatik seiner Darstellung. Und er hat, was auch neu ist für seine Zeit, sich der unterschiedlichsten Materialien bedient, um seinem Fries noch mehr Ausdruck zu verleihen: schauen Sie einmal genauer auf die Augen des Typhöus, hell leuchtende Perlmutterplättchen, die uns anstarren, oder das Geschmeide am Kopfschmuck der fülligen Unmässigkeit: Halbedelsteine, Gardinenringe, Polsterknöpfe.

Wo man auf diesem Fries auch hinschaut, an vielen Stellen sind Materialien , edle und banale, in den Untergrund eingearbeitet, neben dem Gold, das Klimt zum Teil tatsächlich als Goldplättchen auflegte oder mit Farbe auftrug, auf den beiden Längswänden natürlich sehr viel mehr als hier auf dieser Stirnwand.

Lassen Sie uns nicht vergessen, dass Gustav Klimt mit seinem Beethovenfries der 9. Sinfonie von Ludwig van Beethoven huldigte. Richard Wagner, der von Beethovens 9. ebenso beeindruckt und gefangen genommen war, beschrieb 1846 in seinen Erläuterungen über die Neunte: Zitat: „In einzelnen Lichtblicken vermögen wir das wehmütig süße Lächeln des Glücks zu erkennen, das uns zu suchen scheint, nach dessen Besitz wir ringen und von dessen Erreichen uns jener tückisch mächtige Feind zurückhält, mit seinem mächtigen Flügel uns umschattend, so dass uns selbst der Blick auf jene ferne Huld getrübt wird, und wir in finsternes Brüten zurückfinden, das sich nur wieder zum trotzigen Widerstand, zu neuem Ringen gegen den Freude raubenden Dämon zu erheben vermag.“

Musik aus dem 1. Satz

Genau diese Empfindungen scheint Klimt aufgegriffen und für seinen Fries übersetzt zu haben. Die Sehnsucht nach Glück, die sich im Kampf mit dem mächtigen Ungeheuer und seinen feindlichen Gewalten bewähren muss, den Kräften, denen der männliche Widerstand des Helden gilt, der nach überstandenen Qualen mit seinen weichen, wehmütigen Empfindungen die reinste Freude, die Erlösung findet.

Die Erlösung, der Lohn, das Ideal – die rechte Längswand gibt uns diese Gewissheit.

4.RECHTE LÄNGSWAND

Diesen Kuss der ganzen Welt

Fast wie befreit sehen wir, dass die Sehnsüchte und Wünsche stärker sind als feindliche Gewalten und sie ihren schwebenden, grazilen Flug zum guten Ende der Geschichte fortsetzen können. Diese dritte Wand nun steht ganz im Zeichen der Künste, der Erlösung, des Ideals und der Hoffnung auf die Utopie des ewigen Glücks. Sehnsüchte können jetzt gestillt werden zum Beispiel in der Poesie. Eine so schöne Figur, im wieder reich an Ornamenten und mit Gold geschmückten Gewand spielt die Kithara. Wer das Ölgemälde „Musik“ von Gustav Klimt aus dem Jahre 1895 kennt, wird hier eine Verwandtschaft dazu finden.

Die Poesie ist es, die uns mit dem Schönen, Hehren erfreut und läutert. Hoffnung und Utopie – ein durch die Künste erschlossenes, ideales Reich, jenseits aller irdischen Qualen und in seiner Zeitlosigkeit über alle Zivilisation erhaben.

Doch über die Kithara spielende Gestalt hinweg scheinen die schwebenden, grazilen „Sehnsüchte“ mit ihren teils abwehrend aufgerichteten Händen gegen eine unsichtbare Wand zu stoßen. Wie eine Zäsur wirkt dieser Leerraum, ein Innehalten, ein kurzes Stagnieren, ein Konzentrieren auf das Wesentliche zwischen der vorletzten und der letzten Szene, dem Ideal, der Erlösung. Eine Wand, hell und licht wie die anderen Teile der Längswände aber ohne jegliche Figur geschmückt.

Im Secessionsgebäude war genau unter diesem Leerraum des Frieses ein Durchbruch in der Wand geschaffen, der den Blick freigab auf die mamorne Beethovenstatue von Max Klinger, den geistigen Mittelpunkt. Der Künstler als Befreier. Wie im Secessionsgebäude ist auch hier ein Durchbruch, allerdings ohne auf die Mamorstatue schauen zu können.

Und nun scheint es endlich geschafft – die Künste, dargestellt wie von goldenen Wellen hinaufgetragene Frauengestalten, weich, lockend, entrückt, verinnerlicht weisen den Weg in das ideale Reich, dorthin wo reine Freude, reines Glück, reine Liebe zu finden ist.

Und Hauptpersonen dieser Idealvorstellung sind ein Mann und eine Frau, in enger Umarmung vereint, eingehüllt in diese goldene, so reich an Ornamenten und mit weichen Linien ausgestaltete Umgebung, eine Glocke der Glückseligkeit, eine Insel, eine Höhle, ein in sich geschlossenes Paradies. Oben geschmückt mit zwei Gesichtern, die Sonne und Mond oder das Männliche und das Weibliche symbolisieren.

Das Ganze wird umrankt vom Chor der Paradiesengel, alles ähnlich verzückt dreinschauende Frauenfiguren in gleicher Haltung, die auf einem fruchtbaren, Blumen geschmückten Boden stehen, oder besser gesagt: schweben.

Und auch hier finden wir wieder den großen Kontrast, den Gustav Klimt mit seiner Malerei zu verdeutlichen vermag: Die fließenden Linien der Künste, der schwebenden Genien am oberen Friesrand, des Chores der Paradiesengel, diese immateriellen Idealgestalten auf der einen Seite und

die realitätsbezogenen Körperumrisse des muskulösen Mannes dieses Liebespaares, der die Frau fast ganz verdeckt und mit seiner Haltung und seinen Muskeln seine erotische Vitalität zum Ausdruck bringt. Und man hört nahezu deutlich zu diesem Schlussbild den Chor aus Beethovens 9. die „Ode an die Freude“ singen:

**Zitat: Freude schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium,
wir betreten feuertrunken, himmlische Dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder, was die Mode streng geteilt,
alle Menschen werden Brüder , wo Dein sanfter Flügel weilt.
Wem der große Wurf gelungen, eines Freundes Freund zu sein,
wer ein holdes Weib errungen, mische seinen Jubel ein.**

Musik aus dem 4. Satz, instrumental „Freude schöner Götterfunken“

„Diesen Kuss der ganzen Welt“ deutlicher kann man den Inhalt dieses Frieses nicht zusammenfassen. Mit diesem Zitat aus dem schillerschen Text des Schlusschors von Beethovens 9. Sinfonie ist die Symbolik des gesamten Frieses entschlüsselt. Krankheit, Missgunst und Verbrechen sind überwunden, in der Kunst aber und in den Armen einer Frau findet der Held reines Glück und reine Liebe. Ja, diesen Kuss der ganzen Welt!

Gustav Klimt hat mit diesem seinem Schlüsselwerk der Utopie der Secessionisten genau den Ausdruck verliehen, dem sich die Künstler im Aufbruch in die Moderne verschrieben hatten. Und vor allem für ihn selber hat sich hier eine Entwicklung Bahn gebrochen, die ihn viele Jahre in seiner Malerei prägen sollte:

Das erste Mal dominiert hier die Ornamentik in allen Facetten, das zweidimensionale, linienförmige. Der starke Einsatz von Gold weist deutlich auf seine „goldene Periode“ hin, deren Hauptwerke in den folgenden Jahren entstanden sind und diesen Maler weltberühmt machten. Es gibt so viele Verbindungen zu Sequenzen aus dem Beethovenfries und den unzähligen Zeichnungen, die Klimt geschaffen hat, Vorskizzen zu berühmten Bildern, Anlehnungen, Zitate seiner selbst und anderer Künstler, Entwicklungen und Neuorientierungen. Unser Katalog bietet Ihnen da eine Fülle von zusätzlichen Hinweisen, die spannend zu lesen sind wie ein Roman, die Geschichte über einen der größten Künstler des letzten Jahrhunderts, dessen Gemälde und Portraits nahezu unbezahlbar geworden sind. Sein Bildnis der Adele Bloch-Bauer ist das teuerste Bild auf der ganze Welt, das bis heute je versteigert worden ist.

5.DIE FAKULTÄTSBILDER

Gustav Klimt war im Wien des ausgehenden 19. Jahrhundert ein bekannter, junger Künstler, der durch seine Ausmalungen von Gebäuden an der prachtvollen Wiener Ringstraße, zu der auch die neue Universität gehörte, schon früh zu Berühmtheit gelangt war. Kein Wunder also, dass das Ministerium für Kultus und Unterricht ihm den Auftrag erteilte, drei Deckengemälde für die Aula der neuen Universität zu malen. Es sollten Allegorien zu den Fakultäten der Philosophie, der Medizin und der Jurisprudenz werden.

Das Thema der Gemälde hatten die akademischen Auftraggeber in der Tradition der Aufklärung gestellt: „Der Sieg des Lichtes über die Finsternis“. Während Klimt sich an die Erfüllung seines Auftrages machte, hatte der Künstler längst eine große Wandlung mit sich und seiner Kunst vollzogen. Es war die Zeit, in der er die Secession mitbegründet hatte, jene Künstlervereinigung, über die wir beim Beethovenfries schon einiges gehört haben.

Seine Entwürfe stießen auf wenig Gegenliebe und waren heftig umstritten, doch ließ man ihm schlussendlich freie Hand in der Ausgestaltung – und war entsetzt. Das hatte man sich nicht erwartet! Klimt hatte weniger das Licht dargestellt als das Dunkle, das Hässliche, das Beschwerende. Dicke, alte, schwangere Figuren waren auf seinen Bildern zu sehen, für die wir hier einige Studien und Vorzeichnungen betrachten können.

Für seine Zeitgenossen eine Provokation, denn diese Menschenbilder entsprachen nicht dem idealen Menschenbild, was man sonst gerne dargestellt sah. Wenn man sich noch einmal den Ganzheitsgedanken der Secession als gemeinsame Aufgabe aller Künste vor Augen führt, wird klar, wie sich die Künste zu der Zeit gegenseitig beeinflussten, unterstützten, ergänzten. Auch Klimt war stark im Gedankengut Schopenhauers, Nietzsches und Wagners verhaftet, so dass Elemente ihrer Ansichten auch in Klimts Bilder mit einfließen.

So liest sich eine Zeile aus Nietzsches’ „Also sprach Zarathustra“ fast wie eine Erläuterung zu Klimts Gemälden:

ZITAT: „Saget ihr jemals Ja zu einer Lust? Oh, meine Freunde, so saget ihr JA auch zu allem Wehe“. Alle Dinge des Seins sind verkettet, verfädelt, miteinander verwoben.

Die Professoren der Universität aber hatten eine andere Weltsicht. 87 Mitglieder der Fakultät unterzeichneten eine Petition, die gegen Klimts Fakultätsbilder stimmten. Sie beschuldigten Klimt „verschwommene Gedanken durch verschwommene Formen“ wiedergegeben zu haben. Und tatsächlich bediente sich ja Klimt ganz neuer Kunstformen, verflüssigte die Konturen und stellte auf seinen Bildern schonungslos und schutzlos nackte Menschen in den Mittelpunkt. Nicht die Schönheitsideale der Antike,

sondern abgehärmte, alte oder schwangere Figuren, die metaphysische „Nuda veritas“, die bei Klimt im Kampf mit der rätselhaften Natur steht und nicht dem damals so gerne gesehen Ideal der Beherrschung der Wissenschaften über die Natur ihren Tribut zollen.

Schlussendlich nahm Klimt die drei Fakultätsbilder wieder zurück und bezahlte dem Staat das bereits erhaltene Honorar zurück.

Alle drei Fakultätsbilder sind 1945 zerstört worden, doch wir finden hier einige Zeichnungen, die die vielen Studien und Vorzeichnungen, die Klimt gerade auch für die Fakultätsbilder geschaffen hat, dokumentieren. Die schonungslose Darstellung der „nackten Wahrheit“, die Klimt so zum Vorwurf gemacht worden war, wird besonders bei der Zeichnung „Stehender Akt einer alten Frau im Profil nach rechts“, 1903, ersichtlich. Klimt bereitete sämtliche Gemälde und Wandfriese stets durch zahlreiche Studienzeichnungen vor, die er nach den Modellen in seinem Atelier anfertigte. Er studierte die nackten Körper und fing ihn meisterhaft mit nur wenigen strichen ein. Andere Zeichnungen, die im Zusammenhang mit den Fakultätsbildern stehen, sind zum Beispiel für die Medizin : „Nach rechts schwebender weiblicher Akt mit ausgestrecktem rechtem Arm“, oder der „sitzende dicke weibliche Akt von vorne“. Für die Jurisprudenz: „der stehende Frauenakt mit erhobenen Armen“, oder der „stehende Frauenakt nach rechts“, Gestalten, die wir auch in ähnlicher Form auf dem Beethovenfries wieder finden.

6.ZEICHNUNGEN ZUM BEETHOVENFRIES

An den Zeichnungen, die Klimt für den Beethovenfries anfertigte, lässt sich – vor allem hier, wo Sie den direkten Vergleich anstellen können - ganz besonders gut seine Arbeitsweise aufzeigen: Zahlreiche Studien entstanden auch hierfür, ungefähr 300 konnten Jahre später noch ausfindig gemacht werden. Es lässt sich an ihnen hervorragend seine Suche nach der jeweils zur Aussage „passenden“ Körperhaltung der Figuren nachvollziehen. Beispielsweise am

„Stehender Frauenakt mit gehobenem rechtem Bein“(1902):(Hörpunkt?)

Diese Zeichnung steht in engem Zusammenhang mit der Figur der rechten Gorgone auf der Stirnwand mit den feindlichen Gewalten im Fries. Wie bei fast allen frühen Zeichnungen zeichnet Klimt mit dünner schwarzer Kreide auf einfaches braunes Packpapier. Den Kopf sanft zur Seite geneigt, die Augen gesenkt wirkt diese Frauenfigur, als würde sie sich ganz auf sich konzentrieren. Über ihre linke Schulter fallen ihre üppigen Haare nach vorne, die so lang sind, dass sie ihr bis über den Bauchnabel reichen und die

linke Brust bedecken. Obwohl der Studie die Füße fehlen, strahlt das Mädchen Vollkommenheit und Schönheit aus.

Nichts lenkt von ihr ab, generell stellt Klimt auf seinen Zeichnungen die Frauen ohne Requisiten wie Betten, Sessel, Stühle oder Kissen dar. Lediglich Stoff, Kleider oder Haarpracht, wie hier, lässt er ihnen, um sich zu verhüllen.

Gekonnt hält Klimt mit sicherer, fast ununterbrochener Linie den Umriss der Figur fest. Eine zarte Linie, die nur da etwas stärker ist, an denen er den Strich korrigieren musste. Wie z.B. an der linken Hüfte. Sparsam eingesetzte Binnenlinien heben Schlüsselbein, Brust, Schienbein und Haarpracht hervor. Die Haare erschließen sich durch ihre Platzierung um den Kopf herum, eine geschlossene amorphe Form, die man ähnlich immer wieder in seinen Werken so findet. In dem Ölgemälde *Nixen* von 1901, das Sie auch in dieser Ausstellung sehen können, wird diese besondere Form des langen wallenden Haares, das den Körper zu umschließen scheint, besonders augenfällig. Im Zusammenhang mit der schwebenden goldenen Figurenkaskade der Künste im Beethovenfries ist es ein wiederkehrendes Motiv im Klimtschen Werk der Jahrhundertwende.

Erinnert die Zeichnung an die rechte Gorgone im Fries, hat sie Klimt doch leicht verändert. Die monumentale Figur stellt er mit einem komplett anderen Gesichtsausdruck dar und transformiert sie vom milden in-sich-gekehrt-sein in ein kummervolles Geschöpf - waren doch die drei Gorgonen Schreckenswesen, die jeden, der sie erblickte versteinern ließen. Auch die Schlangenhaare, medusengleich, sind in der Zeichnung noch nicht zu sehen. Hier herrscht noch eine natürliche, unbeschwerte Anmut vor, wie sie Klimt hauptsächlich im Medium der Zeichnung möglich war.

7.ZWEI BEISPIELE FÜR DIE ZEICHNUNG ZUM BEETHOVENFRIES „DIE WOLLUST“

Noch anschaulicher wird Klimts Arbeit für den Beethovenfries in den zwei Zeichnungen zur Figur der Wollust, die hier zu sehen sind:

„Aufgestützt liegender Akt“ und „Sitzender Frauenakt“:

In den monumentalen Figuren des Frieses kam den Umrisslinien der Gestalten eine neue, inhaltsbetonende Bedeutung zu. Dementsprechend sagen die Figurenstudien, über Charakter und Funktion der jeweiligen Gestalt viel aus. So verlaufen die Zeichnungen für die Figuren der *Feindlichen Gewalten* (an der Stirnwand des Frieses), die sich als *femmes fatales* präsentieren, mit einer sinnlich-schwungvollen Linienführung.

Dies gilt auch für die Studien zur sitzenden Figur der *Wollust*, deren Körperformen in der Friesfassung allerdings zum Großteil von ihren Gefährtinnen *Unkeuschheit* und *Unmäßigkeit* überdeckt werden; auf der Frieswand ist vor allem ihr von blonden Haarmassen umwalltes Gesicht zu sehen, das mit geschlossenen Augen selig in sich hinein lächelt.

Unter den heute bekannten Studien gibt es die aufrecht sitzende *Wollust*, aber auch die Version in liegender Stellung, wie sie auf beiden Blättern sehen können.

Bei der liegenden fixierte Klimt mit kräftigen und zugleich sensiblen Umrisslinien die rundlichen Körperformen des jungen, fülligen Modells, das mit ihrem lächelnden, verträumten Gesichtsausdruck und ihren offen fallenden, weit ausgebreiteten Haaren ganz in sich ruht; im Gegensatz zu den übrigen *feindlichen Gewalten* vertritt sie die nichtaggressive weibliche Erotik. Als Gegenpol zu dieser relativ wirklichkeitsnahen Personifikation geben sich im *Beethovenfries* die weitgehend stilisierten Idealgestalten der „Sehnsucht nach Glück“ oder der „Künste“ zu erkennen, die durch harmonisch fließende, hermetisch geschlossene Haarpartien charakterisiert werden. Wie zuvor bei der Studie für die rechte Gorgone finden wir auch hier die Symbolik der kompakt umrissenen Haarmassen, der im *Beethovenfries* eine überragende Rolle spielen und den besonderen Reiz dieser Studie ausmachen.

Auch in der sitzenden Studie für die *Wollust*, sind die Haare stark betont. Es fällt auf, dass die Studie schon fast denselben nach innen gekehrten, tranceartig-träumenden Gesichtsausdruck hat wie die *Wollust* im Fries. Im Gegensatz zur Zeichnung verhüllt Klimt geschickt ihre Nacktheit hinter den üppigen Haaren und macht sie dadurch noch geheimnisvoller.

8.EROTISCHE ZEICHNUNGEN, WERDEN UND VERGEHEN

Die zeitgenössische Journalistin und Grande Dame jüdischer Herkunft, Bertha Zuckermandl, sagt über Gustav Klimts Fülle an Zeichnungen, die teils Studien waren, teils aber von ihm selbst auch gleichwertig neben seinen Gemälden ausgestellt wurden:

ZITAT: „Klimt zeichnete täglich viele Stunden, so wie ein Virtuose Skalen übt. Damit die Virtuosität aber nicht etwa größer wird als die naiv-innige Erfassung des Wesenhaften, begann der Maler abwechselnd mit der rechten und mit der linken Hand zu zeichnen...immer warteten mehrere Modelle im Vorraum, damit ihm kontinuierlich und abwechselnd Vorlagen zu den unendlichen Variationen des Themas „Frau“ zur Verfügung standen.“

Und Klimt zeichnete noch eine Besonderheit bei seinen Modellen aus: entgegen der zuvor klassischen-akademischen Tradition hielt Klimt seine weiblichen Modelle in ungestellten, natürlichen Haltungen und Positionen

fest. Stets hatte der Meister seine Modelle in freier Bewegung um sich und zeichnete sie so in ihren natürlichen Bewegungen. Damit begründete er eine neue Form der Aktmalerei.

Überhaupt überwiegen, wenn man sich die vielen Zeichnungen hier anschaut, die Darstellungen von vorwiegend lasziven, in sich versunkenen Frauenfiguren, hingegossene, selbstvergessene Akte in scheinbar schwerelosem Raum, so wie wir sie auch im Beethovenfries an den Längswänden finden.

Seine Zeichnungen sind dabei auf die bloßen Umrisslinien reduziert, was ihnen eine moderne Zeitlosigkeit verleiht. Doch bedenken wir, dass wir uns im Jugendstil befinden, wo der schwingende Strich Sinnbild für diese Kunstrichtung ist. Und wo es, wie bei Klimts Arbeiten, um eine sinnliche, erotische und eine in allen Facetten lebensbejahende Haltung geht.

Zeugung, Fruchtbarkeit, Schwangerschaft, Tod, diese Themen des Menschen finden im Jugendstil große Beachtung.

Ein Aspekt ist dabei sehr interessant, wie ihn die Biographin Barbara Sternthal hier in Auszügen formuliert:

Zitat: So,„...lassen sich Klimts Beziehungen zu Frauen auf zweierlei Weise begreifen: Da ist einerseits der Maler der schönen Damen, der Göttinnen, der hochschwangeren jungen Frauen, der dazu ein imposantes graphisches Oeuvre, in dem der weibliche Akt und erotische Szenen eine zentrale Position einnehmen, hinterlässt. Das ist der Mann, der(...) die Frau an sich begriffen zu haben scheint, den Facettenreichtum, die Gleichzeitigkeit von intensiver Erotik, sexueller Lust und schützender Mütterlichkeit.“

Aber schauen wir uns eine Zeichnung zum Thema „Mütterlichkeit“ etwas genauer an:

„Schwangere mit Mann nach links“ 1904/07

Wir haben schon gesagt, dass Schwangerschaft ein wichtiges Sujet im Jugendstil war. Die Zeichnung, die wir uns hier gerade anschauen, ist eine Zeichnung, die im Vorfeld zum Gemälde Hoffnung I entstanden ist.

Eine hochschwangere Frau steht mit gesenktem Kopf im Profil, was ihren Zustand besonders betont. Neben ihr steht ein ebenfalls nackter Mann, der ihr schützend den Arm um die Schulter legt, auch er mit gesenktem Blick.

Der Blickpunkt des Betrachters ist leicht von unten gewählt, was die Geschlossenheit und Innigkeit des Paares noch verstärkt. Klimt hat sich hier wiederum auf die Kontur- und Umrisslinie der beiden Gestalten konzentriert, die er mit fließenden Linien so trefflich eingefangen hat.

In Klimts Werk dreht sich alles um die elementaren Dinge des Lebens, wie wir auch schon gehört haben, nämlich das Werden und Vergehen des Menschen, Schwangerschaft, Krankheit, Tod . Und das sehr zum Missfallen seiner Zeitgenossen, für die diese Figuren nicht „schön“ sondern „hässlich“ waren.

Die Zeichnung dieses innigen Paares gehört wie gesagt zu den vielen Vorstudien für sein Gemälde „*Hoffnung I*“, das Klimt selber im letzten Moment aus einer seinen Werken gewidmeten Ausstellung in der Secession wieder herausgenommen hat, weil er einen erneuten Skandal befürchtete, wenn sich die Menschen an seiner Darstellung einer Schwangeren stoßen.

9. FRAUENBILDNISSE

Nach der öffentlichen Polemik, die Gustav Klimt wegen seiner Kunst über sich ergehen lassen musste, zog er sich von öffentlichen Aufträgen immer mehr zurück und begann seine Arbeit für private Auftraggeber. Besonders die Frauen der Wiener Gesellschaft ließen sich gerne von ihm malen. Dazu gehört auch das bedeutende Bildnis der Adele Bloch-Bauer, das heute als das teuerste Gemälde der Welt gilt. Zahlreiche weitere Portraits entstanden. Die Frauen der besseren Gesellschaft waren sicher angeregt und verstört zugleich durch Klimts Meisterlichkeit, durch seinen Umgang mit Frauen, durch den Ruf, der diesem Künstler vorauselte, sowohl als Genius, wie auch als Mann, der sich ein großes Netzwerk an Frauenbekanntschaften aufgebaut hatte. Ein fast verbotenes Prickeln war sicher damit verbunden, von ihm gemalt zu werden, speisten sich die vielen Spekulationen nun aus Gerüchten oder aus Tatsachen. Klimt selber war für seine absolute Diskretion bekannt, auch in der Art der sehr modernen und emanzipierten Beziehung zu seiner langjährigen Freundin Emilie Flöge.

Die Hautevolee kam also, um sich von ihm portraituren zu lassen. Sicher fanden sie auch folgende Szenerie vor, welches Egon Schiele, der spätere berühmte Maler und große Bewunderer Klimts über seine erste Begegnung mit dem Genius folgendermaßen beschreibt:

ZITAT: „Klimt war stämmig, herb und braungebrannt von der Sonne, als ich das erste Mal 1907 zu ihm kam. Es war in der Josefstädter Straße 21, in einem Garten, einem der alten verborgenen Gärten, (...) wo am Ende, von hohen Bäumen umschattet, ein niedriges mehrfenstriges Häuschen stand. Zwischen Blumen und Efeu ging man hin. Durch eine verglaste Tür kam man zuerst in einen Vorraum, wo aufgespannte Leinwandrahmen und sonstiges Malmaterial aufgestapelt waren, und daneben schlossen sich drei weitere Arbeitsräume an. Am Fußboden lagen hunderte von Handzeichnungen umher. Klimt trug stets einen blauen, bis an die Fersen reichenden, großfaltigen Kittel. So kam er ihnen entgegen, wenn an die Glastür Besucher und Modelle klopfen.“

Schauen wir auf eines der besonderen Portraits:

„*Frau im Kimono, die rechte Schulter entblößt*“, 1917/18

Für dieses Blatt wählte Klimt seine gesamte Palette aus, die er für Zeichnungen hatte: Bleistift, roter und blauer Farbstift. Die wenigsten seiner fast 4000 Zeichnungen sind von solcher Farbigkeit geprägt. Diese Zeichnung zeigt eine mittig auf zarten Japanpapier stehende Frau, die mit einem gemusterten Kimono bekleidet ist. Sie steht im Profil und hat das Gesicht dem Betrachter zugewandt. Auffallend an dieser Komposition ist , dass Klimt die Darstellung am Kopf und an den Füßen durch den Bildrand knapp abschneidet, dadurch wirkt sie wie in den Rahmen eingespannt, einer Säule gleich markiert sie die Mitte des Bildes. Eine außergewöhnliche Zeichnung, die die große Kunst des Zeichners Klimt zeigt. Das zart und flüchtig ausgearbeitete Gesicht der Portraitierten kontrastiert auffällig mit den rasanten gezeichneten, rhythmisch bewegten Mustern und Kringeln des Gewandes, das von oben bis unten damit überzogen ist. Das Ornament ist bewegt, so dass es fast ein Eigenleben zu führen scheint. Dieses Blatt entstand unter mysteriösen Umständen:

Klimt war inzwischen zum renommierten Portraitmaler des gehobenen Wiener Bürgertums avanciert. Zahlreiche Portraits hatte er schon gefertigt, auch ihnen gingen immer viele Studien und Skizzen voran, um das Wesen der Dargestellten zu entschlüsseln. Er ließ die Damen verschiedene Kleider, Frisuren und Haltungen ausprobieren, denn Klimt wollte seinen Bildnissen ihre typische Art, ihre Gestik, ihre Seele mitgeben, eine wahrhaftige Ähnlichkeit mit den Portraitierten herstellen.

Diese Zeichnung nun konnte als Studie für das Bildnis Ria Munk III identifiziert werden, ein Portraitauftrag der besonderen Art, denn diese Frau hatte sich bereits 6 Jahre zuvor als 24 jährige das Leben genommen. Unmittelbar nach ihrem Tod hatte Klimt sie schon auf dem Totenbett dargestellt, doch wollten die Eltern wohl eine andere Form der Erinnerung an ihre Tochter haben. Verschiedene Modelle wurden zur Hilfe genommen, und er ließ entsprechend die Züge der Gesichter unbestimmt. Vielleicht versuchte er der dargestellten Frau über die lebhaften Ornamentkringel wieder Leben einzuhauchen. Das Gemälde blieb durch Klimts eigenen Tod im Jahre 1918 teilweise unvollendet.