



Beatrix Kriller-Erdrich

**DAS UNSICHTBARE SICHTBAR MACHEN**

Wien um 1900: Der Weg vom Mittelalter in die moderne Zeit ist architektonisch beinahe vollendet. Nach der Mitte des 19. Jahrhunderts beginnt die Stadterweiterung, die Wien buchstäblich in eine neue Zeit katapultiert. In dieser Epoche - der Ringstraßenära - entstehen neue Baustile und es entwickelt sich neben der Lebensweise des industriellen Großbürgertums ein revolutionärer Lifestyle der künstlerischen, kulturellen und intellektuellen Eliten.

Am 20. Dezember 1857 ordnet Kaiser Franz Joseph I. per Dekret die Stadterweiterung Wiens an, die seinem ausdrücklichen Wunsch und Willen entspricht. Damit fällt der Startschuss für eines der spektakulärsten städtebaulichen Projekte dieser Zeit. Erst der Abriss der Bastionen, die den alten Stadtkern sowie das mittelalterliche Regierungszentrum einer territorialen und politischen Großmacht ringförmig umklammerten und zu ersticken drohten, ermöglicht die architektonische Umgestaltung der Wiener Stadtopographie. Es entsteht eine neue europäische Metropole.

Auf den jetzt geräumten Freiflächen wird das neben der Stadterweiterung von Paris ehrgeizigste und monumentalste städtebauliche Unterfangen des 19. Jahrhunderts realisiert: der Bau der Ringstraße. Dieser Riesenauftrag sicherte für viele Jahre das Einkommen und die Existenz von Tausenden von Menschen - Architekten, Ingenieuren, Malern, Bildhauern, Kunsthandwerkern, aber vor allem auch dasjenige von einfachen Arbeitern und derer Familien. Ihre Arbeit sollte der Stadt ein neues Gesicht geben.

Im Gegensatz zu anderen europäischen Metropolen besaß Wien keine eigens errichteten Museen. Die Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses, die zu den größten und bedeutendsten historisch gewachsenen Beständen ihrer Zeit gehörten, schlummerten an zum Teil verborgenen, entlegenen und über ganz Wien verstreuten Orten und quasi in familieneigenen „Privatquartieren“. Einem interessierten Publikum waren sie, wenn überhaupt, nur zu bestimmten Zeiten zugänglich. Gleiches galt für große Privatsammlungen wie diejenigen der adeligen Familien Liechtenstein, Czernin und Harrach. Die k. k. Bildergalerie befand sich allerdings seit 1780 als eigene, öffentlich zugängliche Sammlung im Oberen Belvedere und konnte bei freiem Eintritt jeden Dienstag und Freitag vormittags von 9 bis 12, nachmittags von 15 bis 17, im Winter von 9 bis 14 Uhr besichtigt werden. Das k. k. Antiken-Kabinett mit der angeschlossenen Sammlung von Münzen und Medaillen war in der Hofburg am Josephsplatz untergebracht. Einlass wurde jeden Montag und Freitag um 10 Uhr gewährt. Zählkarten, die vor Ort ausgegeben wurden, mussten unter Angabe des Namens und der Anzahl der Besucher schriftlich beantragt

werden. Das Kabinett der Ägyptischen Altertümer (heute Ägyptisch-Orientalische Sammlung) konnte zusammen mit der Ambraser Sammlung (heute in der Kunstkammer in Wien und auf Schloss Ambras/Innsbruck) im Unteren Belvedere besichtigt werden. Diese für alle Beteiligten nicht ideale Situation wurde durch den Neubau eigener Hof-Museen für die kunsthistorischen und die naturwissenschaftlichen Sammlungen des Kaiserhauses behoben. Im Neubau des Kunsthistorischen Museums wird der ab 1830 in Deutschland (Altes Museum Berlin, Alte Pinakothek München, Dresden) vorgeprägte Bautypus übernommen, der eine dem Schlossbau der Renaissance folgende Vierflügelanlage mit sakral überkuppeltem Mittelrisalit, Vestibül und gewaltiger Prunktreppe vorsieht; das k. k. Kunsthistorische Hof-Museum ist somit als das letzte Glied in der Kette der Museumsneubauten anzusehen. Funktionsbauten mit musealer Nutzung erfordern den museumstheoretischen und baupraktischen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts zufolge ein dem Inhalt angemessenes Erscheinungsbild, das sich nicht nur in der äußeren Fassade, sondern auch im Konzept der Innenausstattung spiegelt. Im Untergeschoß sind die kunstgewerblichen Sammlungen ausgestellt, im Obergeschoß in großen Oberlichtsälen, kranzförmig von Kabinetten umgeben, die Bilder gehängt. Der hohe Anspruch besteht darin, dem Besucher zugleich um die ausgestellten Kunstwerke herum das entsprechende authentische Ambiente zu vermitteln, das die einzelnen Objekte in den Zusammenhang der jeweiligen Zeit einbindet. Umgesetzt wird diese Aufgabenstellung durch ansprechende Reliefzyklen oder Wandgemälde.

Zur malerischen Innenausstattung des heutigen Kunsthistorischen Museums wurden unabhängige, bereits etablierte Künstler oder Künstlergruppen wie Hans Makart, Hans Canon und die „Malercompagnie“ der Brüder Gustav und Ernst Klimt sowie Franz Matsch engagiert, die sich durch entsprechende Arbeiten bei bereits bestehenden Ringstraßenbauten qualifiziert hatten. Ihr Auftrag bestand in der visuellen Umsetzung der von den wissenschaftlichen Kustoden der einzelnen Sammlungen erarbeiteten didaktisch-ideologischen Programme.

Die Ausstattungsmalerei des großen Stiegenhauses baut sich inhaltlich von unten nach oben auf: In der untersten Zone - den Zwickel- und Interkolumnienbildern - finden sich als Thema die großen Stilepochen der Kunstgeschichte, darüber - in den halbkreisförmigen Lünetten - sind die berühmtesten Künstler des Abendlandes mit ihren Modellen dargestellt und schließlich erscheint über allem das monumentale, der Apotheose der Kunst mit ihren Mäzenen und Sammlern gewidmete Deckengemälde, das somit den Parnass der Kunst versinnbildlicht.

## Wie kommt Gustav Klimt in das Museum?

Ursprünglich sollte Hans Makart, der führende Gesellschaftsmaler der Ringstraßenzeit und Liebling der Wiener Society, die komplette malerische Ausstattung des Stiegenhauses übernehmen - eine monumentale Aufgabe, die tragischerweise Makarts erster und zugleich letzter staatlicher Auftrag werden sollte. Erst spät, im Jahre 1882, bekam er als Anerkennung für seine Verdienste den Auftrag, ein „Deckenbild und 12 Lunettenbilder auf Leinwand, kleine Zwickelbilder und Interkolumnien auf Goldgrund direkt an die Wand zu malen“. Makart verstarb jedoch bereits 1884. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er nur die zwölf Lunettenbilder - mit Darstellungen der Stilepochen der abendländischen Kunst durch berühmte Maler und ihre Modelle bzw. durch die bekanntesten Kompositionen aus ihrem Œuvre - fertig gestellt. Für das überdimensionale Deckenbild (10,12 x 10,88 m = 110,11 m<sup>2</sup>) hinterließ Makart einen Entwurf.

Da der zweite bedeutende Historienmaler Wiens, Hans Canon, das große Deckenbild „Kreislauf des Lebens“, ein Meisterstück historistischer Ausstattungsmalerei, im Stiegenhaus des Naturhistorischen Museums, dem Schwesterbau des Kunsthistorischen Museums, zu „allerhöchster Zufriedenheit“ ausgeführt hatte, lag es nahe, ihn in der Nachfolge Makarts zu engagieren, doch es kam anders! Kaum ein Jahr nach seinem Malerkollegen Makart verstarb im September 1885 auch Hans Canon.

Fünf Jahre nach Canons Tod wird die Frage der malerischen Ausstattung des Stiegenhauses erneut aufgeworfen - die Zeit drängt. Man schreibt inzwischen das Jahr 1890. Der Neubau des Museums ist fertig, doch fehlt noch die Ausgestaltung des Stiegenhauses.

„Euch Buben werd ich mir einspannen!“ Diese an sich wienerisch-unverbindliche, joviale Bemerkung machte Carl von Hasenauer - seit dem Ausscheiden Gottfried Sempers bauführender Architekt des neuen Hof-Museums - angesichts der Arbeiten von drei jungen Künstlern, die ihm Rudolf von Eitelberger, Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (heute MAK), in ihrem Atelier in der Sandwirthgasse Nr. 8 gezeigt hatte. Eigentlich sollte das Trio (Gustav Klimt, sein jüngerer Bruder Ernst und ihr gemeinsamer Studienkollege und Freund Franz Matsch), das sich zur sog. Maler-Compagnie zusammengeschlossen hatte, auch den Auftrag für das große Deckenbild im neuen Hofmuseum übernehmen. Auf Grund „höchster“ Intervention wurde ihnen aber der in Paris lebende Historien- und Gesellschaftsmaler Mihály von Munkácsy vorgezogen.

Somit wurde der Maler-Compagnie, die in Wien in der Hermes-Villa (1885) mit staatlicher Auftragsmalerei begonnen und sich mit der Ausstattung des Burgtheaters (1886) profiliert und etabliert hatte, die wohl undankbarste und kompositionell am schwierigsten zu lösende Aufgabe innerhalb der Stiegenhaus-Ausstattung zugewiesen: An äußerst unattraktiver Stelle - in über 12 m Höhe zwischen den hohen, von Doppelsäulen unterbrochenen Arkaden - sollten sie vierzig freie Wandflächen mit Gemälden füllen, den sog. Zwickel- und Interkolumnienbildern.

### **Einer für alle - alle für einen**

Am 28. Februar 1890 nahm das Hofbau-Comité als die für die Stadterweiterung, d. h. den Ringstraßenbau, zuständige Baubehörde die drei jungen Künstler, die in Wien nicht unbekannt waren, unter Vertrag: den 28-jährigen Gustav Klimt, seinen 26-jährigen Bruder Ernst und Franz von Matsch, den mit 29 Jahren ältesten der drei. Sie übernahmen „[...] zur ungetheilten Hand, d. h. Einer für alle und alle für einen“ den Auftrag und verpflichteten sich, „den höheren Anforderungen der Kunst und ihren Namen zu entsprechen“. Dies war ikonographisch und vor allem vom Zeitfaktor her eine große Herausforderung: Innerhalb von 5 Monaten, bis Ende Juli 1890, mussten „sämtliche Bilder fertig an Ort und Stelle abgeliefert sein“. Das Honorar betrug insgesamt 14.000 Gulden und war im Rahmen der malerischen Ausstattung des Museums bei weitem das höchste. 14.000 Gulden entsprechen heute in etwa 82.000 €. Im Jahr 1891 bekam ein mittlerer Verwaltungsbeamter ein Jahresgehalt von 1.690 Gulden, heute wären dies ca. 1.052 €. Inkludiert waren: die Anfertigung der Skizzen und der Bilder, das Zusammenstimmen der fertigen Bilder, die Lieferung der Leinwände sowie der Transport der fertigen Gemälde in das Museum und eventuelle Nacharbeiten nach der Fixierung an der Wand.

Das Format und daher auch das Kompositionsprinzip der Bilder sind durch die vorhandene Architektur bestimmt. Es handelt sich durchwegs um Hochformate, für die sich eigentlich nur figürliche Darstellungen eignen (ein Landschaftsbild etwa würde ein breites Querformat bedingen, ebenso eine Vedute). Die Thematik des vierzigteiligen Zyklus wurde vom Museum vorgeschrieben, verantwortlich für das Programm zeichnete der Kustos und Kunsthistoriker Albert IIg.

Sein Konzept ergab einen kunst- und kulturhistorischen Zyklus, der die „mannigfache Entwicklung des Kunstschaffens in den mannigfachen Stilen der verschiedenen Zeitepochen“ schildert und in besonderen Bildmotiven den Reichtum sowie die Vielfalt an kunsthandwerklicher Produktion, Plastik und Malerei darstellt. Somit sollen gleichsam in thematischen Blitzlichtern Stilepochen und Geschichte der großen europäischen

Kunstlandschaften, der klassischen Antike Griechenlands und Roms sowie des Alten Ägypten, dargestellt werden. Es ist dies ein kunsthistorisches Konzept, das in der bildlichen Umsetzung eine tiefgreifende Kenntnis der europäischen und außereuropäischen Kunst und ihrer Geschichte(n) erfordert.

Gustav Klimt hat - anders als Franz von Matsch und sein Bruder Ernst - nur einmal nachweislich Studien an Originalen in der kaiserlichen Gemäldegalerie im Belvedere betrieben, nämlich für den Auftrag des rumänischen Königshauses, den Sommersitz Schloss Peles in Sinaia mit den Porträts historischer Persönlichkeiten auszustatten. In der Zeit vom 28. April bis 5. Juni 1885 kopierte er Tizians Isabella d'Este. Im Gegensatz zur akademischen Lehrmeinung, „das angestrebte Ideal [sei] in archäologischer Unanfechtbarkeit und Correctheit“ zu Bild zu bringen, vertrat Ilg die zur damaligen Zeit bei einem Staatsauftrag äußerst moderne und freizügige Ansicht, dass auf ganz ungebundene künstlerische Weise das Einzelne, das Bezeichnende und Typische darzustellen sei. So sind denn auch manche innerhalb des Zyklus wiedergegebenen Objekte einwandfrei als Stücke aus den kunsthistorischen kaiserlichen Sammlungen zu identifizieren. Andere wiederum stammen aus deutschen, italienischen und englischen Museen, Schatzkammern und Kirchen und sind nach reprographischen Vorlagen bzw. in freier Gestaltung umgesetzt. Plakativ verbildlichen zum größten Teil weibliche sowie einige wenige männliche Figuren in den Arkadenzwickeln die jeweils gemeinte Kunstepoche - sie entsprechen in Typus, Kleidung und Attributen dem darzustellenden Stil. Die Thematik der Bilder zwischen den Doppelsäulen, also in den Interkolumnien, schildert in „Objektstillleben“ die im weitesten Sinn kunsthandwerkliche Produktion der jeweiligen Epoche.

Eine thematische Korrespondenz zu den Lünettenbildern von Hans Makart und Munkácsy „Apotheose der Kunst“ ist vom Konzept her unerwünscht und daher nicht vorhanden. Die Zwickel- und Interkolumnienbilder sind für sich allein und als eigenständige Kunstwerke zu betrachten. Daher gibt es auch keine sich chronologisch oder topographisch entwickelnde Leserichtung, keine historisch korrekte Abwicklung der Stilepochen, keine universale Auflistung dessen, was künstlerisch auf höchster Qualitätsebene je geschaffen worden war.

Gustav Klimt, Ernst Klimt und Franz Matsch gestalteten je eine Wand des Stiegenhauses. Die vierte, die Westseite, wurde zu „gleichen Händen“ aufgeteilt, wobei das Los entschied. Dreizehn der vierzig Bilder stammen von Gustav Klimt: diejenigen an der gesamten Nordseite (gegen die Kuppelhalle), ferner das Interkolumnium sowie die beiden Zwickel der linken Achse an der Westwand (gegen den 2. Innenhof). Zu beinahe allen von Klimt ausgeführten Bildern haben sich die Übertragungsskizzen erhalten, deren Rastrierung die Übertragung der Maße an die Wand angibt (Höhe ca. 2,10 m; Breite ca. 1,65 m). Sechs

stammen aus dem Nachlass Gustav Klimts und befinden sich im Besitz des Kunsthistorischen Museums. Eine weitere - die Skizze für das Interkolumnium zum Thema Ägypten - ist im Besitz des Wien Museums.

Die Bilder wurden im Atelier der Künstler in der Sandwirthgasse gemalt, wobei der jüngste der Klimt-Brüder, Georg, für die Zwickel- und Interkolumnienbilder seines Bruders Ernst Modell stand; sie waren 1891 fertig gestellt und wurden im April des Eröffnungsjahres des Kunsthistorischen Hof-Museums an die Wand geklebt.

Diese Klebetechnik - die Marouflage [Maroufle = Malerleim] - ist bezeichnend für die Art der Anbringung großformatiger Deckenbilder und Frieszyklen in den Prachtbauten der Wiener Ringstraße (Manfred Koller, Marouflagemalerei um 1900, in: *Restaurio* 6, 1996, S. 406-409); die Freskotechnik war seit dem Ableben Maulbertschs um 1800 vergessen und aus der Mode gekommen. Vorbilder für die Marouflage sind in Paris zu finden (Delacroix, Palais Bourbon; St. Sulpice/Boudry: Oper, 1861; Puvis de Chavannes, Pantheon 1877, 1898).

Abgesehen von einem singulären Wiener Beispiel, dem Deckenbild des Franzosen Jacques van Schuppen mit der „Allegorie der Künste“ im Eroica-Saal des Palais Lobkowitz, wurden diese „beweglichen Bilder“ durch die Weltausstellung in Paris 1867 wiederentdeckt und über in Paris lebende und arbeitende Künstler wie Munkácsy oder Anselm Feuerbach (Deckenbild in der Akademie der bildenden Künste) nach Wien exportiert. Munkácsy fertigte seine „Apotheose der Kunst“ für das Kunsthistorische Museum in seinem Atelier in Paris, die Leinwand wurde gerollt nach Wien transportiert und von fremder Hand an die Decke verbracht und gefirnisst.

#### **Literatur:**

Beatrix Kriller/Georg Kugler: Das Kunsthistorische Museum. Die Architektur und Ausstattung: Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes, Wien 1991.

Christian M. Nebehay: Gustav Klimt. Dokumentation, Wien 1969.

Alice Strobl: Gustav Klimt, die Zeichnungen: 1878-1903, Salzburg 1980.