



Otmar Rychlik

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM 1890/1891

Auszug aus dem Katalog

Gustav Klimt im Kunsthistorischen Museum

Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien

Herausgegeben von Sabine Haag

© 2012 Kunsthistorisches Museum Wien,

für Konzept und Texte Otmar Rychlik

Nach dem Tod Makarts bestand ursprünglich die Absicht, sowohl das Deckenbild - nach dessen hinterlassenem Entwurf - als auch die Zwickelbilder samt den Interkolumnien von der Malercompagnie ausführen zu lassen. Schließlich besann man sich jedoch darauf, das Deckenbild dem in Paris lebenden ungarischen „Malerfürsten“ Mihály Munkácsy (1844 - 1900) nach eigenem Entwurf zu übertragen; für Franz Matsch, Gustav und Ernst Klimt blieben somit nur die komplizierten Formate der Bilder zu Seiten der großen Arkaden und zwischen den Säulen.

Dennoch gingen die Künstler mit großem Anspruch ans Werk. Das Programm des Zyklus wurde von Albert Ilg, dem Direktor der kunstgewerblichen Sammlungen des Museums, ausgearbeitet. Zwar schreibt Nebehay: „Es forderte genaues Studium von Kostümen und vor allem von denjenigen im Besitz des Museums befindlichen Gegenständen, die dargestellt werden mussten“¹ - während gerade auffällig ist, dass kein einziges der dem Museum gehörenden Kunstwerke auch tatsächlich abgebildet ist, wie der sehr eingehende Aufsatz von Ernst Czerny² über die beiden Bilder zu ägyptischen Themen im Besonderen darlegt.

Wie diese doch erstaunliche Absenz zu begründen ist, kann nur gemutmaßt werden, mag aber darin liegen, dass Abbildungen von Objekten des Museums selbst eine gewisse Verdopplung der Eindrücke, eine möglicherweise gar nicht als angemessen empfundene Wiederholung bedeutet hätten, eine Individualisierung des Allgemeinen, die als nicht gerechtfertigt empfunden werden konnte vor dem Anspruch, das Typische der allegorisch zur Darstellung gebrachten Epochen hervorzuheben, und man mag deshalb bewusst vermieden haben, das Besondere aus dem eigenen Haus mit der allgemeinen kunsthistorischen Entwicklung zu identifizieren.

Ein Abschnitt aus Ilgs Interpretation seiner eigenen Vorgaben kann genau dahingehend verstanden werden: „Bei der Durchführung des Programms wurde nun aber nicht etwa ein gemalter Lehrgang der chronologischen Entwicklung [...] angestrebt“ - das wäre zweifellos als zu banal und schulmeisterlich empfunden worden - „sondern bloß auf ganz freie künstlerische Weise Einzelnes, hauptsächlich Bezeichnendes, hervorgehoben, wie es den Künstler in seiner Art zu bedeutenden Gebilden anregen kann, die sich zugleich aber zu einem glänzenden Schmucke eines so reich gezierten Raumes eignen.“³ - Das etwas Kryptische der Formulierung „den Künstler in seiner Art“ mag sich durchaus auf die Maler der Compagnie und ihre mittlerweile doch ziemlich disparate Entwicklung beziehen; wir verstehen die Wendung als Freigabe des angemessenen künstlerischen Spielraumes im

Rahmen des Auftragswerkes. Unter Klimts Motiven im Kunsthistorischen Museum, hatte das der Pallas Athene besonders nachhaltige Folgen. Die auffallende Beliebtheit gerade antiker Themen in der Wiener Kunst um 1900 geht - nach Wendelin Schmidt-Dengler⁴ - darauf zurück, dass einer der einflussreichsten und angesehensten Gelehrten der Wiener Universität in diesen Jahrzehnten der Altphilologe Theodor Gomperz gewesen ist, der nicht erst mit seinem Hauptwerk „Griechische Denker“ großes Aufsehen erregte und auf Hugo von Hofmannsthal (und dessen Zusammenarbeit mit Richard Strauss) vor allem aber auch auf Sigmund Freud bedeutenden Einfluss gewann.

Allein schon daraus mag erklärbar sein, dass Gustav Klimt als Logo der Wiener Secession den - behelmten - Kopf der Pallas Athene gewählt hat, welches Motiv dann in den Publikationen der Künstlervereinigung häufig Verwendung fand, vom Exlibris, das Klimt entworfen hat, über verschiedene Drucksorten bis zum Cover der Gustav Klimt gewidmeten Ausstellung von 1903.

Im Kunsthistorischen Museum erscheint die Göttin als Ganzfigur, in ein weich fallendes, überreich gefälteltes Gewand gehüllt, das an Schultern und Brust von einem goldenen Schuppenpanzer (Ägis) bedeckt wird; darauf ein Medaillon mit dem Haupt der Gorgo Medusa; die reiche Gewandfigur ganz im - raffinierten, geradezu prickelnden - Gegensatz zur vollständigen Nacktheit der ägyptischen Isis vis à vis. - Die zum Kampf gerüstete Pallas Athene hält in der ausgestreckten Rechten einen Speer, in der angewinkelten Linken jedoch die Skulptur einer Nike, wie sie in monumentaler Größe bereits im Taorminabild des Burgtheaters aufgetreten ist und als Miniaturskulptur im Musikzimmer Dumba Verwendung finden sollte. In der Folge taucht die kleine Siegerin in dem bedeutendsten Nachfolgewerk der Pallas des Kunsthistorischen Museums wieder auf, dem Gemälde der Göttin in Halbfigur von 1898, diesmal strahlend nackt, als „Nuda Veritas“, was motivisch im Werk Gustav Klimts, über das Gemälde mit demselben Titel von 1899 hinaus bis in das Spätwerk bedeutsam blieb.

Als Ganzfigur, aber von der Seite gesehen, mit den meisten der uns bereits bekannten Attribute, erscheint Pallas Athene auch im Zusammenhang der ersten Ausstellung der Wiener Secession, die im Frühjahr 1898 stattfand, auf dem heftig umstrittenen Plakat, dessen leere Hauptfläche, als geradezu maßlos gesteigertes Gestaltungselement, das im Dionysosaltar des Burgtheaters ansatzweise, in der Darstellung des Tanagramädchens im Kunsthistorischen Museum bereits als Hauptmotiv eingesetzt wurde, nun den größten Teil der Komposition einnimmt. Aber auch das Cover des Sonderheftes von Ver Sacrum zur

Ausstellung Mai / Juni 1898 zeigt das Motiv der Göttin noch mit dem Blick ins Leere (der Fläche); auf dem schmalen hochrechteckigen Cover des Kataloges zur ersten Ausstellung der Wiener Secession erscheint sie dennoch an den Bildrand gerückt: dominierend frontal immer das magische, lachendböse Antlitz der Gorgo auf dem Schild der kriegerischen Göttin.

Eine witzige Variante des Antikethemas gibt Gustav Klimt auf dem einzigen von ihm gemalten Rahmen, rund um das Porträt des Komponisten Josef Pembauer. Der Kopf gehört zu den hyperrealistischen Werken Klimts, zweifellos nach einer Fotovorlage gemalt, und ein Bravourstück intensivster Realitätsaneignung, wie sie zu dieser Zeit kein anderer Maler beherrscht hat; zur Charakterisierung der Profession des Porträtierten erscheint eine goldene Kithara monumental als Hintergrundmotiv.

Auf dem Rahmen links, noch ganz vernünftig, ein Dreifuß (wie er auch auf dem Cover des Ver Sacrum-Heftes vom März 1898 erscheint); zwei Köpfchen am unteren Bildrahmenrand haben bereits Graffiticharakter, daneben das Logo der Firma Spatenbräu⁵. Der Kitharaspieler rechts, als Säulenfigur, zeigt karikaturistische Züge, eine musikalische Witzfigur, die trübsinnig mit langem Gesicht die Leier schlägt. Dennoch hat dieser Sänger von der traurigen Gestalt noch eine höchst bedeutende Nachfolge gefunden, allerdings sehr verwandelt, in weiblicher Gestalt: als Profilfigur der verinnerlichten Lautenspielerin, wie sie Klimt nicht nur in der Erstfassung der „Musik“ von 1895, sondern auch als Illustration in Ver Sacrum 1901 und als Höhepunkt der „Erlösung in der Poesie“ dann noch im Beethovenfries von 1902 auftreten lässt.

Gerade im Gemäldepaar „Altitalienische Kunst“ wird gegenwärtig, wie wenig sich Klimt tatsächlich an kunsthistorische Vorgaben gehalten hat. Mit dem genannten Titel muss die Entwicklung der Malerei bis zur Renaissance, also vielleicht ab Giotto bis zum Ende des 14. Jahrhunderts gemeint sein, die männliche Figur gehört aber entschieden dem 15. Jahrhundert an, der Engelsköpfchenfries etwa der Florentiner Werkstatt der della Robbia, und die weibliche Gestalt lässt ebenfalls keine Assoziationen zur Kunst der „Primitivi“ zu - vielleicht deshalb ihr starker Zug zur Gegenwart.

Während sich die schöne Jünglingsfigur mit dem Lockenkopf unter dem knapp sitzenden Käppchen (wohl inspiriert von Marco Palmezzanos männlichem Porträt in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Geschenk des Fürsten Liechtenstein 1882, der ätherischen Gestalt gegenüber zuzuwenden scheint, bleibt die durch den

goldenen Nimbus hinter ihrem Haupt wie eine Heilige aufgefasste Figur unzugänglich verschlossen. Wenn man sämtliche Attribute der beiden Figuren zu einer Bildgeschichte zusammenfassen möchte, hat man es mit einer ganz neuartigen Deutung einer Art „Sacra Conversazione“ zu tun, in der ein frommer Jüngling aus seinem Gebetbuch aufschaut, zur Erscheinung einer jungfräulichen, von einem Cherubputto begleiteten Heiligen mit Lilienstab hinüber, deren Blick demütig zu Boden gerichtet ist.

Künstlerisch von größerer Bedeutung aber eine andere Beobachtung: Ebenfalls 1882 schenkte Fürst Johann von und zu Liechtenstein der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste eine Marienkrönung von Antonio da Fabriano, die Gustav Klimt aufmerksam studiert haben muss, da er ein goldenes Blütenmotiv, unverändert und buchstäblich kopiert, auf das Gewand der Heiligenallegorie im Kunsthistorischen Museum überträgt.

Aber auch als Ganzes hat Fabrianos Bild auf Klimt offenbar großen Eindruck gemacht, wohl nicht in erster Linie wegen seiner künstlerischen Qualität, sondern einem merkwürdig „nachgeborenen“, als verspätet empfundenen gotischen - oder byzantinischen - Gestaltungsprinzip zufolge, wie man es mit dieser Intensität gerade im Italien des mittleren 15. Jahrhundert nicht erwartet hätte: Gemeint ist der Goldgrund, der hier begonnen hat, über das ganze Bild, über Gestalten und Gewänder hinweg zu wuchern, um sich schließlich gegenüber den realistischen Details weitgehend durchzusetzen.

Damit hatte Klimt ein Kunstwerk gefunden, das eine vollständige Durchdringung des Figürlichen mit dem Ornamentalen vorführt, ein Beispiel für die „ornamentale Abstraktion“ des Gegenständlichen, wie sie ihn seit diesem Zeitpunkt - wir glauben: unmittelbar angeregt durch Antonio da Fabrianos Bild - zunehmend beschäftigt hat, um schließlich in der „Goldenen Periode“ von Klimts Malerei, zwischen 1901 und 1908, ihren absoluten Höhepunkt zu erreichen.

Inwiefern Klimt damit einen bewussten Beitrag zur Entwicklung der abstrakten Kunst geleistet hat, muss hier offen gelassen werden, da dieses grundlegende Problem einer eingehenderen Diskussion bedarf, als sie hier geleistet werden kann - die sich aber schon längst am ungegenständlichen Mosaik der Stirnwand im Speisesaal des Palais Stoclet entzündet hat und mit einer Diskussion des Ornaments als bewusst abstrakter künstlerischer Setzung weitergeführt werden müsste.

Es sollte hier nur darauf hingewiesen werden, welches Gewicht den Erfahrungen Klimts mit Antonio da Fabrianos Gemälde für die Kunstgeschichte der Moderne - und damit seiner richtungsweisenden weiblichen Gestalt zum Thema „Altitalienische Kunst“ im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums - tatsächlich zukommt. Dass Klimt sich dessen bewusst war, mit der goldenen Heiligen ein Schlüsselwerk geschaffen zu haben, geht wohl auch daraus hervor, dass er sie - gemeinsam mit der Ecclesia des „Römischen Quattrocento“ - großformatig noch 1898 in der Zeitschrift Ver Sacrum abgebildet hat.

Gustav Klimt ist mit den Vorgaben Albert Irgls, was die Darstellung kunsthistorischer Epochen betrifft, sehr eigenständig umgegangen - und es ist immerhin bemerkenswert, daß er sich im Kunsthistorischen Museum, mit Ausnahme der Göttinnen Pallas Athene und Isis samt zugehörigen Interkolumnien, ausschließlich italienischen Themen gewidmet hat. Bereits die beiden Bilder der „altitalienischen“ Malerei müssten genau genommen dem 15. Jahrhundert zugewiesen werden. In der Folge findet eine deutliche Bevorzugung dieses „großen“ Jahrhunderts der italienischen Kunst statt: Ihm sind nicht weniger als drei weitere Zwickelbilder zugeordnet, während das 16. Jahrhundert mit nur einem Bild vorgestellt wird (was auch die allgemeine Geringschätzung des Manierismus zum Ausdruck bringt), das im Übrigen eine alttestamentarische Geschichte behandelt.

Dem visuellen Befund entsprechend überschneidet sich das Paar der „Altitalienischen Kunst“ mit den beiden Aktdarstellungen des „Florentinischen Cinquecento und Quattrocento“, wobei das Quattrocento (15. Jahrhundert) weiblich konnotiert wird, entsprechend den Frauengestalten Botticellis und Leonardos, während für das Cinquecento (16. Jahrhundert) das männliche Element, vielleicht der Kunst Michelangelos - immerhin haben wir es mit einer Darstellung Davids mit dem Haupt des Goliath zu tun - hervorgehoben wird. Während die schöne junge Frau sich in die Reihe der unzähligen liegenden Frauenakte Klimts einordnet, findet der Kopf Davids, der hier als erwachsener Mann dargestellt wird, seine Nachfolge noch in einer Initiale der Zeitschrift Ver Sacrum, März 1898.

Gerade im David hat Klimt von der Gelegenheit Gebrauch gemacht, das Zwickelbild mit dem Interkolumnium inhaltlich zu verbinden, indem der rechte Arm des Helden den Kopf des Goliath in das Schmalformat hinüberreicht. Ein zweites Mal benützt Klimt die Möglichkeit, sozusagen Haupt- und Nebenformat miteinander zu kombinieren, wenn er den kostbaren Vespermantel der Ecclesia im Zwickelbild des römischen Quattrocento erst im Interkolumnium abschließt. Es ist bemerkenswert, dass sich Klimt für die schöne Allegorie

der Kirche nicht unmittelbar an Raffael orientiert hat, während auf die Ähnlichkeit des ersten Dogen, der für das venezianische Quattrocento steht, mit dem Porträt Leonardo Loredans von Giovanni Bellini in der Londoner National Gallery bereits hingewiesen wurde⁶.

1 Vgl. Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt Dokumentation*, Wien 1969, s. die Chronologie S. 101.

2 Ernst Czerny, *Gustav Klimt und die Ägyptische Kunst. Stiegenhausbilder im Kunsthistorischen Museum in Wien und ihre Vorlagen*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege*, 2009, Heft 3/4, S. 259 ff.

3 Albert Ilg, *Zwickelbilder im Stiegenhaus des k. k. Kunsthistorischen Museums zu Wien*. 17 Blatt Lichtdrucke und erläuternder Text, Wien 1895.

4 Wendelin Schmidt-Dengler, Theodor Gomperz, in: Otmar Rychlik (Hg.), *Große Welt in Bad Vöslau*, 2. Auflage 2010, 238 ff.

5 Nebehay 1969 (zit. Anm. 1), 116.

6 Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1878 - 1903*, Salzburg 1980, 86.