

tiert, war „größtenteils unbekannt“ (15). Wassily Kandinskys Idee der Linie sei dennoch „detaillierte Zusammenfassung und Vertiefung“ des Bisherigen. Einfache Kompositionsschemata waren sein „Ausgangspunkt der Suche nach der Abstraktion“. „Vibrationen“, die die Seele mit den malerischen Mitteln verbänden, hatte schon Louis-Bertrand Castel angedacht. Wassily Kandinsky sah sich in der Tradition vor allem jener zufälligen Mischungen, den „Resten“ auf der Palette, von deren Zusammenspiel er ungemein viel gelernt habe.

HEIKE WETZIG
Braunschweig

Alfred Weidinger (Hg.): Gustav Klimt. Mit Beiträgen von Marian Bisanz-Prakken, Manu von Miller, Susanna Partsch, Sybille Rinnerthaler, Michaela Seiser, Alisce Strobl. Alfred Weidinger, Eva Winkler; München u.a.: Prestel 2007; 320 S., 610 Abb., davon 460 in Farbe; gebunden, im Schmuckschuber; ISBN 978-3-7913-3763-0, € 146,00

Renée Price (Ed.): Gustav Klimt. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections. With contributions by Ronald S. Lauder, Renée Price, Alessandra Comini, Sophie Lillie, Maria Altmann, Ernst Ploil, Marian Bisanz-Prakken, Tobias G. Natter, Emily Braun, Janis Staggs, Manu von Miller, and Hansjörg Krug; (Englische Originalausgabe des Katalogs zur Ausstellung in der Neuen Galerie New York vom 18. Okt. 2007 bis 30. Juni 2008); München: Prestel 2007; 504 S., 380 Abb., davon 350 in Farbe; Gebunden mit Schutzumschlag; ISBN 978-3-7913-3834-7, € 59,00

Stephan Koja (Hg.): Gustav Klimt – Der Beethoven-Fries und die Kontroverse um die Freiheit der Kunst. Mit Beiträgen von Stephan Koja, Manfred Koller, Verena Perlhefter, Rosa Sala Rose, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo; München, Berlin, London, New York: Prestel 2006 (Deutsche Ausgabe des spanischen Katalogs gleichen Titels in der Fundacion Juan March, Madrid, 6. Oktober 2006 bis 14. Januar 2007); ISBN 978-3-7913-3756-2, Preis € 49,95.

Agnes Husslein-Arco, Stephan Koja: Gustav Klimt (*Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, Sonderband) Wien o. J. (2007); 316 S. mit zahlreichen Abb.; € 16,00

Otmar Rychlik: Gustav Klimt, Franz Matsch und Ernst Klimt im Burgtheater; Wien: Edition Kunst/Agentur; € 30,00

Im Juni 2006 verbreitete sich eine sensationelle Meldung vom Kunstmarkt weltweit in den Medien: Für 135 Millionen US Dollar – die bis dahin höchste Summe, die je für ein Gemälde bezahlt worden war – erwarb der Unternehmer und Sammler Ronald S. Lauder das 1907 von Gustav Klimt gemalte Bildnis *Adele Bloch-Bauer I* (W 184).

Dieses Highlight der „Goldenen Periode“, das sich seit 1941 in der Österreichischen Galerie befand, war nach langen Verhandlungen der in Los Angeles lebenden Nichte des jüdischen Erblässers Ferdinand Bloch-Bauer, der 91-jährigen Maria Altmann und ihren Nachkommen, zurückerstattet worden. Das Portrait war jedoch, wie gemeldet, nicht das einzige, vom österreichischen Staat restituierte Werk, sondern gehörte zu einer Gruppe von fünf Gemälden, die noch drei Landschaften und eine spätere Bildnis-Fassung *Adele Bloch-Bauer II* von 1912 (W 204), einschloss. Nach Rückführung der Gemälde im März 2006 wurden sie im Los Angeles County Museum und danach in der New Yorker „Neuen Galerie, Museum for German and Austrian Art“ gezeigt. Während Lauder bei dieser Gelegenheit die kostspielige Neuerwerbung stolz als neue „Mona Lisa von Manhattan“ präsentierte, kamen die übrigen vier Gemälde bei Christie's zur Versteigerung, wo sie einen Gesamterlös von rd. 170 Millionen US Dollar erzielten.

Rechtzeitig zu diesem Ereignis hat der Prestel-Verlag mit einem goldfarbenen Bezugsmaterial gebundenes *Opus magnum* – fünfeinhalb Kilo schwer und in einem übergroßen Format, das in kein Regal passt – den lange erwarteten Oeuvrekatalog herausgebracht. Vom Chefkurator der Österreichischen Galerie, Alfred Weidinger, herausgegeben, ist dieser Prachtband mit dem lapidaren Titel *Gustav Klimt* eine post-moderne Mischung aus *Coffeetable book* und kunstwissen- schaftlicher Dokumentati- on: Zwar gewährt das ungewöhnliche Format die Möglichkeit zu brillianter Vergrößerungen von Details, die nicht nur zarteste Farbübergänge, wie bei dem doppelseitigen Ausschnitt des Portraits *Sonja Knips* (W 160), sondern auch die haptischen Reliefwirkungen beim Brüsseler Stoclet-Fries (wie Abb. S 118, 126 ff.) wiedergeben. Doch die ganzseitig abgebildeten Detailaufnahmen in voller Seitengröße (42 x 29,2 cm), die meist als Frontispize den einzelnen Kapiteln vorangestellt sind und eine verführerische Faszination ausüben, bewirken mit ihren balkenartigen Überschriften derart markante Zäsuren, dass die Dominanz der Abbildungen (mit häufigen Wiederholungen) zu einer irritierenden Unübersichtlichkeit führt. Auch das inhaltliche Konzept trägt zu dem zwiespältigen Eindruck bei, da die sonst bei vergleichbaren Werken übliche monographische Gesamtdarstellung des Oeuvres aus einer Feder hier durch Einzelbeiträge von acht Autoren und Autorinnen ersetzt wurde, die in zehn Beiträgen verschiedene Werkkomplexe und generelle Themen behandeln.

Um die Attraktivität des kostspieligen Buches zu erhöhen, hat der Verleger die Ausstattung buchstäblich „vergoldet“, dafür aber den auf langjährigen Studien basierenden „kommentierten Oeuvrekatalog des malerischen Werks“ erst am Schluss des Buches angefügt. Jedenfalls geht die opulente Prachtentfaltung, die an potente Kunden appelliert, zu Lasten der Benutzbarkeit des wesentlich kleinteiliger und dichter gedruckten Werkverzeichnisses, obwohl dies für Museen, Sammler und Forscher ein unentbehrliches Nachschlagewerk ist.

Die Reihe der (oft schon früher publizierten) Beiträge beginnt mit Michaela Seisers Schilderung des Frühwerks, bei der sie sich auf die gemeinschaftlich ausgeführten Wandgestaltungen konzentriert. Denn der erst 17-jährige Klimt verbündete sich schon während seines Studiums an der Wiener Kunstgewerbeschule des Museums

für Kunst und Industrie mit seinem Studienfreund Franz Matsch und seinem jüngeren Bruder Ernst zu einer Werkstatt, die unter dem Namen „Compagnie“ Freskenaufträge für öffentliche Bauten ausführte. Nach einer Teilöffentlichung im Ausstellungskatalog „Künstler-Compagnie“ des Belvedere 2007 sind diese verstreuten und großenteils schwer zugänglichen Wandbilder mittels Neuaufnahmen nahezu sämtlich farbig abgebildet, detailliert beschrieben und teilweise neu zugeordnet. So konnte klargestellt werden, daß es keinen ausgeführten Auftrag für das Budapester Nationaltheater gab, sondern daß die Lünettenbilder (W 49 und 50), die von Novotny/Dobai in ihrem ersten Werkkatalog von 1967 noch dem Theater in Bukarest zugeschrieben waren, *de facto* für den Zuschauerraum im Stadttheater von Fiume (rumänisch Rijeka) geschaffen wurden. Nach dem Tod von Makart 1884 konnte die „Compagnie“ teilweise in dessen Fußstapfen treten mit ehrenvollen Aufträgen wie für Schloss Pelesch in Sinaia, der Sommerresidenz des rumänischen Königs (1883–86), wie für das Stadttheater in Karlsbad (1886) oder die Ausmalung des Stiegenhauses im Burgtheater (1886–1888) und im neu erbauten Kunsthistorischen Museum (1890/91). Die Bewältigung dieser oft komplexen Projekte verschaffte der „Compagnie“ hohe Anerkennung und die Neuaufnahmen in Farbe lassen diese Gemeinschaftswerke des Trios im Licht einer virtuosen handwerklichen und akademischen Könnerschaft erscheinen. Dies gilt, obwohl sie stilistisch den von Makart geprägten, eleganten Historismus vertreten, der für repräsentative Bauten eingeführt war und erwartet wurde.

Nach dem Tod seines jüngeren Bruders Ernst (1892) begann sich das Team aufzulösen, zumal sich Gustav Klimt trotz aller Erfolge endlich von dem eingefahrenen Eklektizismus distanzieren wollte. Als er zusammen mit Matsch 1894 den Auftrag für die Ausgestaltung des Deckenbildes im Festsaal der Universität erhielt, hatte Klimt sich in seinen Entwürfen für die drei Fakultätsbilder *Philosophie*, *Medizin* und *Jurisprudenz* (W 116–118) bereits zu einem spirituellen Symbolismus hingewandt, der dann bei der Mehrzahl der Professorenschaft auf Befremden stieß, jedoch mit Änderungsaufträgen zur Ausführung genehmigt wurde.

In den Jahren 1900–1907 vollendete Klimt die drei 430 × 300 cm großen, auf Leinwand gemalten Personifikationen der Wissenschaften (W 138–139, 166), die aber nach ihrer Vollendung wiederum auf heftige Ablehnung stießen.

Die Geschichte und Symbolik der *Fakultätsbilder*, wie auch die sich anschließende Polemik, werden von Alice Strobl in ihrem Textbeitrag kursorisch geschildert, bis hin zu Klimts kühnem Entschluß, den Auftrag zurückzugeben und die bereits erhaltenen Gelder für ihre Ausführung an das K.K. Ministerium für Unterricht zurückzuzahlen. Diese spektakuläre Rückkauf-Aktion wurde ihm durch den Verkauf der *Philosophie* an August Lederer (der dafür von Hoffmann einen eigenen Raum einrichten ließ) ermöglicht. Sein Kollege Koloman Moser hat später die *Medizin* und *Jurisprudenz* erworben, welche letztere nach Mosers Tod gleichfalls in den Besitz von Lederer überging. Alle drei Wandbilder, die nur noch in Archivaufnahmen überliefert sind, verbrannten im Mai 1945 auf Schloss Immendorf in Niederösterreich, wo sie ausgelagert waren. (Vgl. dazu weiter unten die Rezension zu Stephan Kojas 2006).

Die folgenden zwei Kapitel befassen sich mit Klimts Malerei: Zum einen unter-

sucht Manu von Miller den Einfluß von James McNeill Whistler auf den Österreicher, namentlich in seinen Portraits wie *Sonja Knips* (W 126) oder *Margarethe von Stonborough-Wittgenstein* (W 179) – ein Beitrag der mit wenig verändertem Titel auch in der Zeitschrift *Belvedere* erschienen ist (vgl. S. 14). Zum andern widmet sich Alice Strobl den „Wasserbildern“ und der Tendenz zur fluktuierenden Wellenrhythmik bei seinen Akten, nicht zuletzt im Zusammenhang mit dem Wagner-Kult und der ersten Aufführung des „Ring“ 1876 in Bayreuth. Besonders das Vorspiel zu „Rheingold“ entzündete eine synästhetische Wassermythologie, die sich bei Klimt in Gemälden, die an Unterwasserszenen erinnern, wie *Bewegtes Wasser*, *Irrlichter*, *Goldfische*, *Nixen*, *Wasserschlangen I und II*, aber auch schon in den Fakultätsbildern, besonders in der *Philosophie*, niedergeschlagen hat.

Zwei weitere Beiträge wenden sich Klimts bekanntesten Wandgestaltungen zu: Zunächst untersucht Marian Bisanz-Prakken den *Beethovenfries*, den Klimt 1902 für die Beethoven-Ausstellung im Sezessionsgebäude geschaffen hat (Kat. 153), wobei sie auf ihre schon 1977 erschienene Abhandlung zu dem Komplex zurückgreifen konnte. (Vgl. die Rezension zu Stephan Kojas 2006).

Zum anderen beschäftigt sich der Herausgeber, Alfred Weidinger, mit Klimts Hauptwerk in diesem Bereich, dem Marmorfries im Speisesaal des Palais Stoclet in Brüssel, der 1909/10 entstanden ist und nun erstmals seit 1917 wieder zugänglich war und in Farbfotografien dokumentiert werden konnte. Die Aufnahmen spiegeln präzise den bisher kaum wahrgenommenen Reichtum der verwendeten Materialien, mit denen sich die Hauptfiguren *Erwartung* (*Tänzerin*) und *Erfüllung* (*Der Kuß*) auf den über sieben Meter langen Seitenwänden des Speisesaals und der geometrisch abstrakte *Ritter* (W 192) soweit in die ornamentierte Gesamtanlage einfügen, dass sie sich selbst in ornamentale Gebilde verwandeln.

Wie vielfältig die Inkrustationen waren, dokumentieren die technischen Angaben im Katalog. Für die eingelegten oder applizierten Figurationen, Pflanzen und Ornamente kamen folgende Materialien zur Anwendung: Gold- und Silbermosaik, farbige Mosaiksteine, Keramik, Email, Glas, Halbedelsteine, getriebenes Kupfer- und Messingblech versilbert und vergoldet, Messingformrohre, mit Blattgoldauflagen bearbeitet. Gelegentlich kommen Unklarheiten bei den technischen Beschreibungen vor. So zum Beispiel, wenn Weidinger auf S. 133 schreibt, die jeweils sieben „Formatplatten“ der Längswände bestünden „aus einem bisher unbekanntem Trägermaterial“, während er im Katalog auf S. 289 als Technik „Carrara-Marmor“ angibt (was zutreffend sein dürfte).

Der Autor berichtet des Weiteren unter Berufung auf frühere Quellen (besonders Berta Zuckerkandl 1911) und neuere Erkenntnisse über den komplizierten Herstellungsprozess des Frieses durch Mitarbeiter der „Wiener Werkstätte“, der Emailwerkstatt der Kunstgewerbeschule und der „Wiener Keramik“. Unter den namentlich genannten Mitarbeitern war besonders der Leiter der Mosaikwerkstätte, Leopold Forstner, der wichtigste Ansprechpartner des Künstlers. Mit Forstner entwickelte er die definitive bildnerische und materielle Ausführung des Frieses. Kurz vor dessen Lieferung an die Auftraggeber waren die Friesteile in der Wiener Mosaikwerkstätte

für einen kleinen Kreis von Kennern und Freunden zu besichtigen, bevor sie im Oktober 1911 mit ausgeklügelten technischen Vorkehrungen die Reise zu ihrem Bestimmungsort nach Brüssel antraten.

Auffällig ist auch, dass Klimt im *Stocletfries* Gestaltungsmotive aus dem *Beethovenfries* in anderer Form wieder aufleben lässt. Die *Umarmung* (*Der Kuss*) und den *Ritter* (der im *Beethovenfries* *Der wohlgerüstete Starke* hieß) sind gleiche Gestaltideen, die aber von der früheren zur späteren Formgebung (nach ca. acht Jahren) eine deutliche Wandlung vom Organisch-Stilisierten zum Kristallinisch-Abstrakten erkennen lassen.

In zwei weiteren Beiträgen wendet sich Weidinger Klimts Landschaftsmalerei zu, und damit dem Thema seiner Diplomarbeit von 1992. Zunächst widmet er sich der strukturellen Evolution von Klimts Landschaftsbildern und Blumenwiesen, wobei er sich auch auf neuere Forschungen von Stephan Koja und Anselm Wagner stützt, die 2002 im Katalog „Gustav Klimt – Landschaften“ der Österreichischen Galerie Belvedere publiziert wurden. Da ist die Rede von einer Vegetabilisierung des Bildes in der „Kammerl-Periode“ 1908 bis 1912, die mit einem All Over -Streumuster und „einer steil aufsteigenden Ornamentwand“ einhergeht. Ihr folgt ab 1913 die Wendung zu einer tektonischen Verfestigung in schichtweise gestaffelte Zonen, die auf Klimts Beobachtungen mit dem Sucher und Fernrohr von seinem Bootssteg am Attersee zurückgeführt wird. Wie schon Wagner 2002 zieht er zum Vergleich Egon Schieles gleichfalls quadratisches Gemälde *Stein an der Donau mit Weinbergen* heran, doch bleibt offen, wer diese konstruktive Bildstruktur eingeführt hatte. (Überhaupt wird die Beziehung Klimt-Schiele im ganzen Buch kaum angesprochen, so als wolle man eine etwaige Herabsetzung vermeiden, wenn sich herausstellte, daß Klimt durch seinen 28 Jahre jüngeren Bewunderer beeinflusst worden sein könnte).

Jedenfalls wird Klimts Wandlung seiner Landschaftsmalerei sowohl auf seine Beobachtungen durchs Fernrohr zurückgeführt, als auch auf die Benutzung zeitgenössischer Ansichtskarten als Vorlagen, die bei seiner Rückkehr nach Wien bei der Fertigstellung seiner am Attersee begonnenen Bilder herangezogen werden konnten. So kommt Weidinger, durch Wagners Recherchen bestärkt, zu dem Fazit, dass sich „zwei differenzierte Kompositionsschemata“ herauskristallisieren. „Wenn Klimt ‚nahsichtige Ferne‘ anstrebte überbrückte er mittels optischer Hilfsmittel die Distanz zum flächenhaft erscheinenden Gegenüber – eine Darstellungsform, der allerdings die (potentielle) Tastbarkeit und räumliche Verbindung zum Betrachter fehlt.“ Dabei werden die Bildmotive in ein rechtwinklig-flächiges Linearsystem eingespannt. Wenn Klimt „fernsichtige Nähe“ darstellen wollte, bezog er den Betrachterstandpunkt mit ein und „nahm mittels optischer Hilfsmittel eine Raumkomprimierung vor, die sich in der Übereinanderstaffelung klar definierter Raumzonen äußert“ (S. 170). Diese Differenz ist freilich für den unbefangenen Betrachter am Bild selbst kaum nachvollziehbar, denn auch der komprimierte Raum wird in eine vertikale Flächenstruktur umgewandelt, wobei der jeweilige Seeanschnitt in der unteren Zone von vorn herein ein Wissen um Entfernung impliziert, selbst wenn keine perspektivische Verkürzung oder atmosphärische Luftigkeit räumliche Distanz andeuten.

In seinem zweiten Beitrag untersucht Weidinger den „Symbolismus in den Landschaftsbildern“, wobei er sowohl die anthropomorphe Formgebung bei seinen Blumenwiesen-Bildern meint als auch den symbolischen Bezug der zahlreichen Pflanzendekors in Klimts Frauendarstellungen, bei denen beide eine pflanzenhafte Symbiose eingehen.

Unter dem operettenhaften Titel „Emilie, Adele, Mizzi und Hilde“ schildert Susanna Partsch die wichtigsten Frauenbeziehungen des Künstlers. Dabei kann sie mit der von ihr ausfindig gemachten, schon in der Zeitschrift *Belvedere* (s. S. 14) veröffentlichten, Identität eines bisher unbekanntem Modells aufwarten, nämlich der rothhaarigen Hilde Roth, die von der Autorin auch mit biographischen Angaben (von ihrem Neffen) sowie einigen reizvollen Fotos vorgestellt wird. Susanna Partsch bringt die aus Ungarn gebürtige „rote Hilde“, die bis 1914 im Atelier von Klimt als Modell gedient hat, mit Bildern wie *Frau mit Hut und Federboa* (W 203) oder den Aktdarstellungen *Goldfische* (W 152) und *Danae* (W 187) in Zusammenhang, was der Vergleich mit den Fotos aus dem Besitz ihrer Familie als immerhin möglich erscheinen lässt. Damit dürfte Hilde freilich die anderen Anwärterinnen Emilie oder Adele, die für diese Funktion ins Spiel gebracht wurden, weitgehend aus dem Felde schlagen.

Die generelle Bedeutung der Frauenbeziehungen für Leben und Werk von Klimt hat Sybille Rinnerthaler in der von ihr verfaßten biographischen Chronik prägnant zusammengefasst.

„Klimt versuchte sich von Verpflichtungen aller Art möglichst freizuhalten und baute sich dabei bewusst oder unbewusst ein überwiegend ‚weibliches Netzwerk‘, bestehend aus seinen Modellen, den Müttern seiner Söhne, der selbständigen Begleiterin Emilie Flöge und ihrer Familie, seinen großbürgerlichen Mäzeninnen, die ihm weitere Beziehungen verschafften, und auch seinen unverheirateten Schwestern, die ihm den Haushalt führten“ (214).

Der für die Forschung wichtigste Part des Buches ist das „kommentierte Gesamtverzeichnis des malerischen Werks“, das sich im letzten Teil der Publikation anschließt. Rein numerisch sind bei Weidinger mit 253 Katalognummern dreißig Arbeiten mehr verzeichnet als vier Jahrzehnte zuvor bei Novotny/Dobai, aber so genau läßt sich das nicht fassen, weil das Nummerierungssystem zum Teil voneinander abweicht. Da aber unverständlicherweise eine Konkordanz der beiden Oeuvrekataloge fehlt und auch keine erläuternde Vorbemerkung zum Oeuvreverzeichnis auf Neuzugänge oder verworfene Werke eingeht, sind solche Fälle nur im Wege mühsamer Einzelvergleiche zu ermitteln. Da stellt sich heraus, dass die meisten Zuwächse im Bereich des Frühwerks bei den Gemeinschaftsarbeiten der „Compagnie“ (besonders bei den damals noch unzugänglichen Arbeiten für Schloss Pelesch in Rumänien oder für das Stadttheater Karlsbad) zu verzeichnen sind, was dazu beiträgt, den zwischen 1880 und 1892 entstandenen Fresken des Trios trotz ihrer stilistischen Nähe zu Makart mehr Bedeutung als bisher beizumessen. Im Bereich des eigentlichen Oeuvres von Gustav Klimt nach der Auflösung der „Compagnie“ 1892 sind nur noch wenige bisher unbekannte Werke hinzugekommen, was erkennen lässt, dass die Verfasser Fritz Novotny und Johannes Dobai 1967 das malerische Oeuvre schon weitgehend voll-

ständig erfasst hatten. Der frühere Oeuvrekatalog ist daher auch noch nicht überholt (im Gegensatz zu der siegessicheren Pressemeldung des Verlags), weil damals nicht nur ein ausführliches Verzeichnis der Ausstellungen sowie der Bildtitel und Standorte erstellt worden war, sondern auch zu jedem Bild die gezeichneten Vorstudien nachgewiesen wurden, was beim vorliegenden Katalog höchstens sporadisch und im Kontext langer Bildtexte der Fall ist. Dabei wären die für die jeweilige Entstehungsgeschichte der Bilder wesentlichen Verweise auf zugehörige Skizzen für das Autorenteam (außer Weidinger vor allem Michaela Seiser und Eva Winkler) ohne große Mühe einzuarbeiten gewesen, weil sie dafür nur auf den seit 1989 vorliegenden Gesamtkatalog der Zeichnungen von Alice Strobl hätten verweisen brauchen.

Wie nicht anders zu erwarten, sind gegenüber Novotny/Dobai auch Änderungen bei den Datierungen vorgenommen worden, die leider meist nicht eigens erwähnt und oft auch nicht oder ungenügend begründet werden. Dies gilt z. B. für einige frühe Bildnisstudien, die trotz ganz unterschiedlicher Malweise drei, vier oder gar acht Jahre zurück datiert wurden (W 4, 5, 6), was vor allem für das sensible Portrait einer *Dame mit lila Schal*, das bisher 1888 datiert war, nun auf 1880 zurückgeführt ist, wenig überzeugt. Dass Entstehungszeiten der Arbeiten geändert wurden, kann der Benutzer nur in Erfahrung bringen, wenn er eine andere Datierung kennt oder den längst vergriffenen früheren Katalog heranzieht; dabei wäre es ein Leichtes gewesen, die abweichende Datierung von Novotny/Dobai in der Bibliographie zu vermerken.

Weiterhin gibt es fragwürdige Umdatierungen wie etwa bei dem bisher auf 1903 datierten Gemälde *Birkenwald* (W 174) der ehemaligen Sammlung Bloch-Bauer. Hier wird auf einmal von bisher 1903 auf 1904 umdatiert, obwohl das Bild nachweislich bereits auf der XVIII. Sezessionsausstellung im November/Dezember 1903 ausgestellt war, und von einer späteren Überarbeitung nicht die Rede ist. Umgekehrt wird für die im Auftrag des Königs von Rumänien gemalte und bisher im Original nicht bekannte Kopie von Klimt nach dem Bildnis der *Isabella d'Este* von Tizian (W 35) das Entstehungsjahr 1884 vermerkt, während in der Erläuterung des Katalogs der Fund von Alice Strobl referiert wird, die im alten *Copistenbuch* des „k. k. Kunsthistorischen Hofmuseums“ Einträge gefunden hat, dass Klimt im April und Juni 1885 dieses Tizian-Bildnis kopiert hat. Die Datierung im Katalog ist demnach irrtümlich und müsste auf 1885 berichtigt werden. Solche Fehler, die hier mehr oder weniger zufällig gefunden wurden, sind vermutlich keine Einzelfälle und dazu angetan, das Vertrauen in die Verlässlichkeit des Oeuvrekatalogs zu schmälern.

Die Ausführungen im Katalogverzeichnis sind eingehend, dabei aber oft in lange Beschreibungen übergehend. Leider ermüdet die Lektüre wegen der dichten Drucklegung, was sich auch für die ohne Absätze fortlaufenden technischen Daten als beschwerlich erweist. Insgesamt wäre eine klarere Gliederung des Katalogteiles ebenso wie größere Abbildungen hilfreich gewesen. Gleichwohl enthalten die Bildkommentare im Katalog ein enormes Potential an wissenswerten Informationen, interessanten Erkenntnissen und stilistischen Erläuterungen, die man eigentlich eher in einer monographischen Gesamtdarstellung suchen würde. Für ein sachbezogenes

Werkverzeichnis sind sie eine nicht selbstverständliche Ergänzung, die auch für den wenig vorgebildeten Leser eine begrüßenswerte Verständnishilfe bieten.

* * *

Das inzwischen nur noch zweitbeste Kunstwerk der Welt, die „goldene Adele“, prangt nun auch auf dem Umschlag des Katalogs der Gustav Klimt-Ausstellung in der von Ronald S. Lauder gegründeten „Neuen Galerie für deutsche und österreichische Kunst (des frühen 20. Jahrhunderts)“ in New York, die noch bis zum 30. Juni 2008 zu besichtigen ist. Mit acht Gemälden der Jahre 1900 bis 1916/17 und 130 Zeichnungen, die zwischen 1879 und 1917 entstanden sind, bietet diese aus eigenen Sammlungen zusammengestellte Klimt-Schau beispielhaft Einblick in die Spannweite seines Schaffens. Das englischsprachige Katalogbuch, das Beiträge von elf Autoren und Autorinnen enthält, befasst sich zunächst *in extenso* mit der Rezeptionsgeschichte Klimts in Amerika, inklusive Verzeichnissen aller Ausstellungen, an denen Klimt beteiligt war, und aller Werke in öffentlichen Sammlungen der USA.

Der zweite Essay von Alessandra Comini widmet sich der Beziehung von Klimt zu dem Komponisten Gustav Mahler und seiner Frau Alma sowie deren Stiefvater Carl Moll. (Vgl. unten die Rezension zu Stephan Koja 2006).

Besonders im Blickpunkt steht in den Vereinigten Staaten die Beziehung des Malers zu den Frauen, die schon zahlreiche Autoren angezogen hat und im Millenniumsjahr Thema der umfassenden Ausstellung „Klimt und die Frauen“ im Wiener *Belvedere* war. Während die langjährige Beziehung zu Emilie Flöge auf der Grundlage von Klimt-Briefen aus ihrem Nachlass bereits 1986 von Wolfgang Georg Fischer eingehend geschildert wurde, widmet sich Janis Staggs im New Yorker Katalog noch einmal dieser lebenslangen Freundschaft, ohne die keine Monographie über den Künstler denkbar ist.

Manu von Miller, der wir schon wiederholt als Autorin begegneten, konzentriert sich hier besonders auf die in den Vereinigten Staaten wenig bekannte Förderin Sonja Knips, die Klimt in einem seiner ersten, an Whistler erinnernden Bildnissen 1898 in einem rosafarbenen Kleid dargestellt hat. Die Autorin hat hier einige unveröffentlichte Dokumente zur Biographie der Dargestellten und zu Klimts Verhältnis zu ihr beigeuert.

Eine bisher kaum beachtete Quelle möglicher Anregung für Klimt führt Marian Bisanz-Prakken ein (auch sie zeitnah, aber mit anderer Thematik, zum Oeuvrekatalog beigetragen). Es handelt sich um Anthologien mit Fotografien, die Aktmodelle in diversen Posen zeigen. Tatsächlich zeigen Zeichnungen von Klimt zum Teil Ähnlichkeiten mit den abgebildeten Fotos, wobei sich dennoch die Frage erhebt, ob Klimt sie wirklich kannte und als Anregung benutzte. Denn seine Linienführung wirkt sensibel und stellenweise tastend, was beim reinen Abzeichnen vom statischen Fotomaterial wohl kaum in dem Maße der Fall wäre. Außerdem hatte er ja bekanntermaßen beim Malen meist Modelle in seinem Atelier, die im Bedarfsfall die gewünschte Position (ggf. auch nach den Fotos) einnehmen konnten; in letzterem Falle hätten sie indirekt, für bestimmte Stellungen, als Anregung gedient. Dass solche Fotos auch als

Vorbilder für die dynamischen Figurenballungen in Kompositionen wie *Die Jungfrau* von 1913 (W 214) oder *Die Braut* von 1917 (W 252) gedient haben sollen, ist weniger einleuchtend, da die Körper in diesen Kompositionen größtenteils von bunt gemustertem Textilgewirr (im Nachklang von Matisse) bedeckt sind und daher nur die Gesichter und einzelne Gliedmaßen entblößt bleiben.

Sehr plausibel hingegen ist Bisanz-Prakkens' Hinweis auf Baldung Griens Gemälde *Tod und Mädchen* und seinen Holzschnitt *Der Sündenfall* von 1519 als mögliche Inspirationsquelle für Klimts Gemälde *Adam und Eva* von 1917 (W 251).

Ein weiterer Beitrag befaßt sich mit erotischen Zeichnungen, die in der New Yorker Sammlung stark vertreten sind. Mit ihnen erregte Klimt, was kaum verwunderlich ist, bei einer Ausstellung 1910 in der Wiener Galerie Miethke heftigen Anstoß, der dazu beitrug, dass er sich immer mehr vom Kunstbetrieb zurückzog. In diesem Zusammenhang weist Tobias Natter auf ein wenig beachtetes Buchwerk der Wiener Werkstätten hin, das 1907 bei Zeitler in Leipzig unter dem Titel *Die Hetärengespräche des Lukian* erschien. Von Franz Blei aus dem Griechischen neu übertragen, von Josef Hoffmann bibliophil gestaltet und von Klimt mit Faksimiles seiner recht freizügigen Aktzeichnungen illustriert, wurde diesem bibliophilen Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte bisher zu wenig Beachtung geschenkt.

Emily Braun widmet sich unter dem Titel „Ornament and Evolution“ der als Kunstkritikerin tätigen Berta Zuckerkanl, die stets für Klimts Verteidigung eintrat. Früh erkannte sie seine Bedeutung und war Zeugin, wie er mit den fließenden Konturen seiner weiblichen Akte einen modernen Frauentyp schuf, der sich mehr und mehr mit dem Ornament verschwisterte. Da sich das Interesse in den Vereinigten Staaten von jeher stark auf alles Biographische richtet, hat man in den Ausstellung den Vorraum zu seinem Atelier in der Josefstädter Straße 21 mit Originalmöbeln rekonstruiert. Ernst Ploil berichtet darüber im Zusammenhang mit seinen verschiedenen Ateliers, die Klimts Vorstellung von einer Synthese der Künste spiegeln.

Ein dramatisches, von Sophie Lillie verfasstes Kapitel widmet sich den wechselvollen Schicksalen der meist jüdischen Förderer Klimts – den Familien Lederer, Zuckerkanl und Bloch-Bauer – im Zusammenhang mit der „goldenen Epoche“ des Künstlers, die einerseits durch sein intensives Studium der byzantinischen Mosaiken in der Kirche San Vitale zu Ravenna, andererseits durch den Einfluss des Japonismus angeregt wurde. Die Autorin trägt viele biographische Fakten über diese teilweise miteinander verschwägerten oder zumindest

befreundeten Familien bei. Dabei stehen die Lederers im Vordergrund, die Klimts engagierteste Förderer waren, wobei Lillie auch auf die Recherchen von Tobias Natter im Wiener Ausstellungskatalog „Die Welt von Klimt, Schiele und Kokoschka“ (2003) zurückgreifen konnte.

Adele Bloch-Bauer und ihr Mann Ferdinand werden vor allem im Zusammenhang mit den fünf Gemälden und der Geschichte ihrer Rückgewinnung behandelt. Sie gehörten im Wiener Großbürgertum zu den wohlhabenden und angesehensten Familien Österreichs. Der Zuckerfabrikant Ferdinand Bloch, der bei dieser „mariage de raison“ achtzehn Jahre älter war als Adele, war zwar mehr dem Wiener Biedermei-

er zugetan, sammelte Ferdinand Waldmüller und Porzellan der K.K. Manufaktur, war aber auch (wohl mehr seiner Frau zuliebe) Gründungsmitglied und großzügiger Förderer des Vereins der Freunde der Österreichischen Galerie. Seine Frau Adele, die gerne studiert hätte, was sie als Frau in Österreich damals aber noch nicht konnte, bildete sich selbst durch Lektüre in verschiedenen Sprachen fort, war geistig überaus interessiert und führte vor allem in den zwanziger Jahren einen Salon, in dem Stefan Zweig, Richard Strauss, Franz Werfel und Alma Mahler sowie die sozialdemokratischen Politiker Karl Renner und Julius Tandler verkehrten.

Ihre Nichte Maria Altmann erinnert sich an sie in dem (im Katalog abgedruckten Interview mit René Price) als sehr elegant, sehr distanziert, sehr schlank und ständig rauchend, was damals ungewöhnlich war und auf ihre emanzipatorischen Bestrebungen schließen ließ. Adele starb 1925 im Alter von 43 Jahren an Enzephalitis und hinterließ große Teile ihres Vermögens wohlthätigen Einrichtungen für Kindertagesstätten und Erwachsenenbildung. Klimts erstes Portrait zeigt zunächst nur ihre mondäne Seite als verwöhnte „Grande Dame“ der Wiener Gesellschaft, die in dem goldverzierten Gewand wie in einer Rüstung befangen erscheint. Erst auf dem späteren Standbildnis von 1912, das in seiner Farbigkeit von Matisse und den Fauves angeregt wurde, tritt sie, von Blumen und asiatischen Tapeten umgeben, offen, aufrecht und einsam dem Betrachter gegenüber, so dass man etwas ahnt, von dem Streben nach Unabhängigkeit dieser Frau, die mit den Zielen der Arbeiterbewegung sympathisierte und, was niemand wusste, vor ihrem Tod aus der israelischen Kultusgemeinde ausgetreten war.

Hansjörg Krug schließlich hat mit detektivischem Spürsinn versucht, die in Klimts letztem Notizbuch erwähnten Namen mit bestimmten Personen zu identifizieren und ihre Beziehung zum Künstler zu erläutern. Renée Price, die Kuratorin der Ausstellung und Direktorin des Museums, die bereits das Eingangskapitel über Klimts Rezeption in den Vereinigten Staaten beitrug, untersucht abschließend im Zusammenhang mit Klimts gleichfalls goldverbrämter Komposition *Der Kuss* (W 189) die künstlerischen und biographischen Verbindungslinien mit dem Bildhauer Auguste Rodin.

Nach der Abbildungsfolge der ausgestellten Zeichnungen, bei denen die subtilen Frühwerke von einer Suite intimer erotischer Studien abgelöst werden, entsprechen die knallbunten Abbildungen des Schlusskapitels über die Klimt-Rezeption in der zeitgenössischen Kunst, in Film, Mode und Design nicht gerade dem europäischen Geschmack. Sie sind wohl als Verkaufsförderung für den hauseigenen Museumsshop zu werten. Nicht zuletzt gilt die Begeisterung für die „goldene Adele“ einem Topmodel aus früheren Tagen, das für die Verschönerungskünste der Kosmetik wirbt, wie ja auch das Portrait der Firmengründerin Estée Lauder auf dem Frontispiz des Katalogs mit „Adele“ gleichsam in Wettstreit tritt.

Im ganzen bringt der amerikanische Ausstellungskatalog eine Fülle von neuen Quellen und Informationen über den Künstler und sein Umfeld, jedoch immer bezogen auf seine Rezeption in den Vereinigten Staaten und auch auf die Rolle des „goût juif“ im Wiener Aufbruch zur Moderne.

* * *

Weiterhin soll kurz eingegangen werden auf eine dritte Klimt-Veröffentlichung, die 2006 im Prestel-Verlag erschienen ist, und deren Ergebnisse bereits für den Oeuvrekatalog herangezogen werden konnten: Stephan Kojas, der bis vor kurzem Kurator für das 19. Jahrhundert an der Österreichischen Galerie Belvedere war, bezieht mit dieser Publikation den politischen und kulturhistorischen Diskurs des *Fin-de-Siècle* in die Geschichte und Deutung der Wiener „Kunst am Bau“-Aufträge von Gustav Klimt ein. Die *Fakultätsbilder* für die Decke der Aula in der Universität und der *Beethovenfries*, seinem Beitrag zum Gesamtkunstwerk der Beethoven-Ausstellung von 1902. Beide Projekte waren von zermürbenden Auseinandersetzungen begleitet, die den Künstler schließlich bewogen, zumindest in Österreich keine staatlichen Aufträge mehr zu übernehmen.

Durch die öffentliche Schmähung und berufliche Zurückweisung (einer Professur an der Akademie) wurde er, laut Carl E. Schorske, so getroffen und geschwächt, dass dies zwei entgegen gesetzte emotionale Reaktionen zur Folge hatte, die sich in Zorn und Zurückgezogenheit ausdrückten. Für beide Reaktionen entwickelte Klimt in den kommenden Jahren eine eigene optische Sprache. Er schuf eine „Kunst des Zorns und allegorisierte Aggression“ (deren heftigster Ausdruck sich in dem zuletzt entstandenen Deckenbild *Jurisprudenz* findet) und der auf seinen früheren organischen Stil folgte. Nach Schorske wich diese zornige Bildsprache einer Kunst der Zurückgezogenheit und utopischen Abstraktion.

Im Zentrum des Buches steht Kojas Abhandlung über die XIV. Ausstellung der Sezession zu Ehren von Beethoven, die als ein erstes vielstimmiges Gesamtkunstwerk realisiert wurde. Auch er untersucht die Entstehungsgeschichte und das Programm unter Einbeziehung der Vorstudien und stellt den *Beethovenfries* in Beziehung zu den anderen Arbeiten der an der Gesamtgestaltung beteiligten 21 Künstler und Architekten (Namensliste S. 105, Anm. 2). Im Ausstellungskatalog ist dazu Klingers programmatische Definition von *Raumkunst* aus seiner Schrift „Malerei und Zeichnung“ zu lesen: „Bei beiden (Tafelbild und Wandbild) ist es nicht mehr das einzelne Kunstwerk, welches auf uns Eindruck machen soll, sondern es soll die künstlerische Einheit des Raumes, also der Umgebung des Bildes, zugleich auf uns wirken. In beiden ist der geistige Anschluß des Bildes an die Bestimmung und Bedeutung des Raumes notwendig [...]“

Diese erste Manifestation eines durch die Wand und Raumgliederungen von Josef Hoffmann vorbestimmten, eng aufeinander bezogenen Gesamtkunstwerks, das zu einem starken Publikumsmagneten wurde, trug den Mitgliedern der Wiener Sezession internationale Anerkennung ein und führte im folgenden Jahr 1903 zur Gründung der Wiener Werkstätte.

Dass der Ritter, genannt *Der wohlgerüstete Starke*, die Züge des Komponisten Gustav Mahler trägt, ist programmatisch. Klimt lernte ihn über Alma Schindler, seine spätere Frau, bereits 1898 kennen und als unerschrockenen Kämpfer für eine neue Musik und Aufführungspraxis schätzen. Da auch Mahler großen Anfeindungen aus-

gesetzt war, die ihn 1907 veranlassten, als Direktor der Hofoper zu kündigen, erblickte Klimt in ihm einen Mitstreiter im Kampf um die Freiheit der Kunst.

Ausführlicher als in ihrem oben genannten Beitrag für den Oeuvrekatalog geht Alice Strobl in dieser Publikation auf die *Fakultätsbilder* und ihre diversen Entwurfsstadien ein, wobei sie eine ganze Reihe von figürlichen Einzelstudien sowie das Skizzenbuch der Sonja Knips für die Personifikationen der drei Wandbilder in Betracht zieht.

Franz A. J. Szabo widmet sich der Beziehung des Beethovenfrieses zu seinen Gemälden und erarbeitet aus den Querverbindungen einen gemeinsamen Nenner in Gustav Klimts komplexem metaphysischen Universum. „Dieser gemeinsame Nenner ist eine organische Konzeption des Kosmos, der die Integration des individuellen menschlichen Lebens in die große Kette des Seins betont und den kreativen, generativen, ewig weiblichen Unterbau der menschlichen Existenz herausstreicht – und genau dieser feminisierte Kosmos spricht uns heute so stark an.“ (151).

Im letzten Kapitel geht Manfred Koller auf die Probleme der Maltechnik und Restaurierung des Frieses wie auch auf dessen Odyssee nach seinem Verkauf an Carl Reininghaus und später an August Lederer ein, von dessen Sohn der österreichische Staat den Fries 1972 zurückkaufen konnte. Koller, der die Restaurierungsarbeiten leitete, beschreibt die Maßnahmen, die zu seiner Erhaltung und Instandsetzung für die Re-Installation im sanierten Sezessionsgebäude durchgeführt werden mussten. Mit der Ausstellung „Traum und Wirklichkeit“ wurde der Fries 1985 feierlich eingeweiht und nach über achtzig Jahren im

Verborgenen der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht.

Im Anhang sind Zeitdokumente zur Klimt-Kontroverse abgedruckt, darunter positive und negative Stellungnahmen zu den *Fakultätsbildern* und, einige wenige, zum *Beethovenfries*,

darunter die folgende: „Das scheint also die letzte Mode zu sein, le dernier cri, [...]. Mit feinem Sinn für ornamentale Wirkung und mit wirklichem Geschmack [...] sind hier die widerlichsten und ekelhaftesten Formen und Dinge dargestellt, die jemals der Pinsel eines Malers geschildert hat [...]. Eine von apokalyptischer Phantasie erträumte Lasterhaftigkeit

spricht an diesen ausgemergelten oder aufgeschwollenen Figuren, die mit einer parfümierten, süßlichen und sauberen Technik vorgetragen werden. Die Allegorien unverständlich und doch wieder banal; der innerliche Zusammenhang mit dem Klinger'schen Beethoven so lose als möglich [...].“ Der mit „Plein-air“ unterzeichnende Schreiber hat es dabei vor allem auf die drastische Darstellung der „Feindlichen Gewalten“ an der Stirnwand des linken Seitensaals neben dem Hauptsaal mit der Klinger-Skulptur abgesehen.

* * *

Abschließend noch zwei Hinweise auf Publikationen, die in Österreich erschienen sind: In der Zeitschrift „*Belvedere*“ wurde 2007 unter dem Titel „Gustav Klimt“ ein Sonderband publiziert, der von Agnes Husslein-Arco und Stephan Koja herausgege-

ben worden ist. Er enthält eine Reihe sehr interessanter Forschungsergebnisse über Klimt, die zu einem Teil auch in den besprochenen Publikationen zur Sprache kommen. Weitere Beiträge widmen sich erstmals der ethnographischen Sammlung (Afrika und Ostasien) von Gustav Klimt (Verena Traeger) sowie einigen unbekanntem Skulpturen des Malers (Franz Eder). Die beiden Adele Bloch-Portraits sind wiederum Gegenstand einer intensiven Analyse im Zusammenhang mit dem politischen und gesellschaftlichen Umfeld der Dargestellten und ihren Verfügungen über den künftigen Verbleib der Gemälde (Martin Koja, Andreas Kugler).

Die in Wien erschienene Publikation von Otmar Rychlik über „Gustav Klimt, Franz Matsch und Ernst Klimt im Burgtheater“ ergänzt die neueren Forschungen über die Wandbilder der „Compagnie“. Er untersucht die Geschichte des Auftrags und seiner Umsetzung im Zusammenhang mit den zahlreichen Vorzeichnungen Klimts und dem vor einigen Jahren aufgefundenen Karton zu dem Gemälde der Shakespeare-Bühne.

* * *

Fazit: Nicht nur der Prestel-Verlag in München und das Museum in New York, sondern auch Gustav Klimts Heimatstadt Wien haben dem durch die Sensationsberichte von Restitution und Auktion ins Rampenlicht gerückten Künstler, der vor neunzig Jahren als Mitfünfziger nach einem Schlaganfall starb, bedeutende Publikationen gewidmet.

KARIN VON MAUR
Stuttgart

Max Liebermann und die Holländer (Max Liebermann en zijn Nederlandse kunstenaarsvrienden), Ausstellungskatalog (Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, 14. Oktober 2006 – 18. Februar 2007; Drents Museum Assen, 18. März – 17. Juni 2007); Zwolle: Uitgeverij Waanders b.v. 2006; 160 S., 176 Farb- und SW-Abb.; EAN/ISBN 978-9-0400-8330-3, € 28,00

Auch nach dem ausstellungsreichen „Liebermann-Jahr“ 1997 scheint die Popularität des führenden deutschen Impressionisten ungebrochen.¹ Ein Kennzeichen hierfür

1 Vgl. z. B. Was vom Leben übrig bleibt, sind Bilder und Geschichten. Max Liebermann zum 150. Geburtstag. Rekonstruktion der Gedächtnisausstellung des Berliner Jüdischen Museums von 1936 (Stiftung „Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum“, 5. Mai – 3. August 1997), hg. von HERMANN SIMON, Berlin 1997. – Max Liebermann. Jahrhundertwende (Alte Nationalgalerie, Berlin, 20. Juli – 26. Oktober 1997), hg. von ANGELIKA WESENERG; Berlin 1997. – Max Liebermann und die französischen Impressionisten (Jüdisches Museum, Wien, 7. November 1997 – 18. Jänner 1998, hg. von G. TOBIAS NATTER und JULIUS H. SCHOEPS; Köln 1997. – Max Liebermann. Der Realist und die Phantasie (Hamburger Kunsthalle, 7. November 1997 – 25. Januar 1998; Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt/Main, 11. Februar – 12. April 1998, Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 29. April – 28. Juni 1998), Hamburg 1997. – Unter den jüngeren Ausstellungen vgl. z. B. Max Liebermann. Poesie des einfachen Lebens (Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall, 13. September 2003 –