

Der Duft der Zeit - in Gold gefasst : Gustav Klimt (1862-1918) im Kunsthaus Zürich

Autor(en): **Monteil, Annemarie**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **72 (1992)**

Heft 11

PDF erstellt am: **06.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-165055>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Annemarie Monteil

Der Duft der Zeit – in Gold gefasst

Gustav Klimt (1862–1918) im Kunsthaus Zürich

An Gustav Klimt scheiden sich die Geister. Während sonst die zu Lebzeiten umstrittenen Künstler nach ihrem Tod bald ihr gesichertes Qualitätsetikett erhalten, gehen bei Klimt die Differenzen weiter, spülen ihre Wellen bis in die grosse Klimt-Ausstellung, die jetzt im Kunsthaus Zürich stattfindet.

Die Retrospektive ist umfassend: 50 Gemälde, eine Kopie des gewaltigen, drei Wände bedeckenden Beethoven-Frieses und über 130 Zeichnungen repräsentieren den «ganzen Klimt». Das ist gut. Denn landläufig wird Klimt allzusehr auf den (durch abertausend Reproduktion verbreiteten) «Kuss» fixiert und reduziert, dieses seltsam verschmolzene Paar im Goldkokon.

In Zürich sind nun die Facetten und der Reichtum des Œuvres zu entdecken. In einer gleichzeitig erschienen Publikation von *Christian M. Nebhay* tritt der Mensch in seinem historischen und atmosphärischen Umfeld auf. Beiden Spuren sei hier nachgegangen.

Früher Ruhm

Bitte, man muss wirklich am Anfang der Ausstellung beginnen. Denn erst von diesem «Vorwort» aus wird Klimts Öffnung auf eine neue Zeit hin als verblüffende Leistung erkennbar.

Im ersten Saal der Ausstellung trifft man auf einen akademischen, dem Klassizismus verhafteten Maler. Gewiss, ein grosses zeichnerisches Talent und eine Farbsensibilität sind bereits auszumachen, aber stünde nicht Klimts Signatur darunter, man würde achselzuckend weitergehen. Damals allerdings war es anders: Der junge Klimt hatte sich gerade mit diesen traditionellen Bildern einen Namen gemacht. Man muss bedenken, was im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in Wien hochgeschätzt wurde: einerseits Prachtbauten à la Neorenaissance an der Ringstrasse als fabelhafte Dokumente des Historismus, andererseits die Werke an *Hans Makart*, der auch nach seinem frühen Tod (er starb 1884 als Vierundvierzigjähriger) mit seinen schwelgerisch-schwülstig drapierten Motiven den Geschmack der Wiener nachhaltig prägte.

Im jungen Klimt feierte man Makarts legitimen Nachfolger. Und man hatte Gründe. Der Einundzwanzigjährige besass von 1883 bis 1892 mit seinem ebenfalls begabten Bruder Ernst und dem Freund Franz Matsch eine Atelieregemeinschaft, die «*Künstler Compagnie*». Die drei Maler hatten bald grosse Aufträge zur Ausstattung des Kunsthistorischen Museums und verschiedener Theater in Wien, Bukarest, Karlsbad. Vorbild war allemal Makart, von dessen Architektur-Integration sich die historisierend-allegorischen Figuren der drei Jungen kaum unterschieden.

Die frühe Berühmtheit von Gustav Klimt basiert zudem auf einem Gemälde, das in der Zürcher Ausstellung einen besonderen Akzent setzt. 1888 hatte Klimt den Auftrag vom Stadtrat, den dem Abbruch verschriebenen Theaterraum des Burgtheaters malerisch zu «verewigen». Was Klimt darstellte, war nicht etwa die Bühne, sondern den mit der Wiener Prominenz gefüllten Zuschauerraum über alle vier Emporen bis zur Stuckdecke mit Kronleuchter. Die Zuschauenden werden zu den Agierenden, ein auch für Klimts spätere Porträts typischer Austausch. Das Verwunderlichste: Die miniaturhaft kleinen Menschen sind so genau porträtiert, dass man sie identifizieren kann, vom Kaiser Franz Joseph I. und seiner Geliebten Katharina Schratt bis zu Gustavs Bruder Ernst. Im scharfen Erfassen hatte der junge Künstler Übung, hatte er doch als bitter armer Kunststudent mit Porträts nach Fotografien sechs Gulden pro Stück verdient.

Öffnung

Das «*Theaterbild*» verhalf Klimt zu dem mit 400 Dukaten dotierten «*Kaiser-Preis*». Zudem drängte sich nun Wiens bürgerlich-feudale Gesellschaft zum Porträtieren in Klimts Atelier.

Jetzt wäre Klimt ein gemachter, bejubelter Künstler historischer Prägung gewesen. Aber er suchte nach Neuem – und dabei wollte er doch nicht mit der Vergangenheit brechen. Zum Revolutionär fehlte ihm wohl die Phantasie, er war kein Erfinder, hier werden seine Grenzen liegen. Es folgen interessante Bilder des Übergangs. In Porträts macht die frühere klassische Klarheit einer flächig flimmrigen Darstellung Platz. Sie ist nicht zu verwechseln mit dem Impressionismus. Klimt orientierte sich eher am *Sfumato* des Engländers *Whistler*. Oder er stückte Stile zusammen wie 1890 im Porträt des Pianisten Pembauer: Der psychologisch packende Realismus des Gesichts ist kombiniert mit einem verzierten Hintergrund samt Goldrahmen voll symbolistisch-historisierender Musikenembleme. Diese sich nun aber so locker verteilt, sogar mit dem Markenzeichen einer Bierbrauerei vermischt, dass man merkt, der Maler nimmt sie nicht mehr richtig ernst, spielt mit den übernommenen Chiffren. Offenbar hat jedes Jahrhundertende seine zitatenerliebte Postmoderne.

Immer mehr verschwinden die – ohnehin raren – Männerbildnisse. Klimts bekannter Ausspruch ist hier zu zitieren: «*Von mir gibt es kein Selbstporträt. Ich interessiere mich nicht für die eigene Person als Gegenstand eines Bildes, eher für andere, vor allem für weibliche...*».

Das bedeutet keine Verengung, sind doch Klimts «weibliche Personen» ungemein facettenreich. In der (von *Toni Stoos* organisierten und intelligent präsentierten) Ausstellung sind gleich nach dem Frühwerk vom selben Standort aus drei Frauentypen zu beschauen: Eine stolze, schöne Wiener Dame, lasziv erotische Nixen, eine furchterregende Pallas Athena. Bald kommen Frauen mit geschlossenen Augen dazu. Sie alle seien hier näher betrachtet.

Die porträtierten Damen

Schön, klug, schlank, erotisch sind sie alle, diese Damen, die in Klimts Atelier kamen, um sich porträtieren zu lassen. Dass sie auch tatsächlich so aussahen, das belegen Fotos.

Da ist zum Beispiel Emilie Flöge, die mit ihren Schwestern ein hochkarätiges Modeatelier führte. Sie steht schmal und hoch im Bild, von umwerfender Selbstsicherheit. Die in Fotografien etwas allzu wallenden Gewänder werden in Klimts Bildnissen zur prachtvollen «Haut».

Andere Frauen sind psychologisch schillernder. Etwa Rose von Rosthorn-Friedmann, stehend, den Körper leicht nach links geneigt, als verlöre sie den Halt, stabilisiert durch den zur Hüfte abgewinkelten weissen Arm. Das pailletenbesetzte dunkle Kleid schimmert aus dunklem Hintergrund. Eine Dame, verführerisch, aber mit jener Distanz, die Hofmannsthal die kluge Helene sagen lässt: «*Meine Manieren sind nur eine Art von Nervosität, mir die Leute vom Hals zu halten*»¹. Hofmannsthal war ein Zeitgenosse Klimts.

Zufallstreffer sind diese Bildnisse nicht. In zahlreichen Skizzen werden Körper- und Handhaltung, Komposition und Faltenwurf studiert. Was in unserm Bildteil an Studien zu Adele Bloch-Bauer gezeigt wird, ist nur eine Auswahl. Im Gemälde erscheint sie dann einmal völlig auf Gold, eine kostbare Ikone, das andere Mal auf einem fernöstlich dekorierten Grund. Immer ist sie statuarisch-perspektivlos in die Fläche gerückt, und immer ist sie kompositionell so souverän ins Bildgeviert gesetzt, dass die Idee entsteht: Es gibt nur sie, nur sie – und dies passiert bei jedem Porträt neu.

Für diese Frauengeneration ist *Günther Anders* das Wort «*Lieben gestern*» geprägt, nachdem er Briefe der Freundinnen seiner Mutter gelesen hatte: Frauen, die ihrer «Reputation» verhaftet sind, so perspektivlos wie in

Klimts Bildnissen, die zugleich glühend lieben, meist fremde Männer, und die ihren Gang über den «sündigen» Abgrund unheimlich geniessen².

Vamp und Domina

Es ist eigenartig, dass Klimt für die Bilder der Nixen und der männermordenden Judiths ausgerechnet Gesichter seiner vornehmen Klientinnen verwendete. Haben ihn Gespräche während der Porträtsitzungen dazu ermutigt? Man muss bedenken, dass damals in Wien *Sigmund Freud* die Eigengesetzlichkeit des Trieblebens studierte, vielleicht auch Modelle von Klimt therapierte. Oder dass zur Lektüre der Noblesse der Roman «*Venus im Pelz*» gehörte (1869 erschienen), dessen ebenfalls österreichischer Autor *Leopold von Sacher-Masoch* bekennt, dass es «*einen weiblichen Typ gibt, welcher mich seit meiner Jugend unaufhörlich in Anspruch genommen hat. Es ist das Weib mit den Sphinxaugen, welches grausam durch die Lust und lüstern durch die Grausamkeit wird*»³.

War auch Gustav Klimt von diesem «Typ» fasziniert? Er war zu wortkarg, um darüber zu sprechen. Jedenfalls sehen seine «Nixen» und «Goldfische» genau so aus, wie sie Goethes Fischer gesehen haben muss. «...*halb zog sie ihn, halb sank er hin...*». Eigentlich sind es nur zwei Gesichter im Halbprofil, schaut man genau hin, sind die dunklen Haare Fischleiber, übersät von Forellentupfen, alles auf einem Grund von moosgoldtümpligem Grün.

Waren die Nixen und Goldfische die Vamps von damals, so könnte man die damenhafteren Judiths als Domina bezeichnen. Die Lust an der Macht ist an der hochmütigen Pose, an den geniesserisch verengten Augen zu erkennen, die Ekstase lässt die schmalen Finger einer Salome sich in den Haaren des bedauernswerten geköpften Johannes verkrampfen.

Klimt war mit seinen bösen Herrscherinnen in guter Gesellschaft, sie waren ein Thema der Epoche, über deren Kunst er genau bewandert war. *Franz von Stuck* malte 1893 seine üppige «*Sünde*», 1894 zeigte der Engländer *Beardsley* mit zeichnerisch bravourösen Illustrationen zu *Wildes* «*Salome*», wie attraktiv grausame Damen sein können. *Klinger*, *Rops*, *Moreau* hatten die unbarmherzigen Göttinnen zum Thema. Keiner aber verlieh ihnen so viel Strahlkraft bis hin zur Zärtlichkeit wie Gustav Klimt. Das erreichte er ganz und gar durch künstlerische Qualität: mit der Delikatesse des Farbauftrags, dem sicheren Bildbau, dem Raffinement der Töne. Zum Reiz gehört der Unterschied von eher matter Farbmaterie (Klimt wollte es so, verwendete auch keinen Vernis, heute wäre er wohl Acrylmaler) zum schimmernden Gold. Die inhaltliche Spannung zwischen Herbheit und Luxus, zwischen Tabu und Sünde, findet die formale Entsprechung. Das ist Klimts Geheimnis.

Landschaften

Zur Freude der Zürcher Ausstellung gehört, dass sie Klimt breit als Landschaftsmaler zeigt, also von einer weniger bekannten Seite.

Klimts Landschaften sind Totalerfahrungen. Man stürzt hinein. Ähnliches kann man nur bei Monets Seerosen erleben. Meist horizontlos breitet Klimt Wiesen und Gärten und Bäume vor uns aus. Details und Grossform, Sonnenfleck und Blume sind gleich wichtig, gleichgewichtig. So verliert man als Zuschauende Halt und räumliche Distanz, man muss Teil der Malerei werden, um sich auszukennen.

Dahinter stecken Regie und handwerkliche Vorkehrungen. Klimt wählte seinen Ausschnitt mit Hilfe eines aus einem Karton geschnittenen Quadrats. In diesem Sucher fielen Umraum und ein guter Teil Perspektive weg. Dann arbeitete er weiter mit Feldstecher und Fernrohr. Einmal vergass er seine Instrumente und schrieb sofort heim, sie ihm nachzubringen: «*Opernglas vergessen – brauche notwendig*». Durch das Heranrücken der Dinge werden Ferne und Nähe austauschbar. Klimt verstärkt es durch eine kleinteilig-flimmrige Farbtextur, das Weglassen von Schatten und durch das quadratische Bildformat, das eine Orientierung ohnehin erschwert.

Die Landschaften sind menschenleer. Und doch – immer wieder sah ich Frauengestalten in lange Gewänder einverwoben. Beim Nähersehen waren es der Stamm einer Birke, eine braungrüne Pappelkrone. Langsam merkte ich: Klimt hat die Menschenpracht gleichsam der Natur einverleibt. Als wäre das ein Idealzustand: alles wird Vegetation. Auch hier ist er ganz Zeitgenosse. *Rilke* hat davon geträumt, dass der Mensch «*tief in den Dingen*» schlief, eins werde mit «*allen den stillen Geschwistern im Winde der Wiesen*»⁴

· Seltsam: Klimt, dessen Briefe trocken-holprig klangen, er hat die Poesie jener Zeit mit ihrer Sehnsucht, sich «*mit dem Blut der Wiesen, der Bäume, der Bäche*» zu mischen (*Hofmannsthal*), in die grosse Malerei seiner Landschaften umgesetzt.

Die Träumenden

Je älter Klimt wird, desto mehr lässt er seine Menschen träumen. Eine alte Frau versinkt mit geschlossenen Augen in ihren dunklen Mantel wie in braune Erde. Auch der berühmte «*Kuss*» ist eine Art Versinken in eine *Unio mystica*. Dreimal kommt das sich fugenlos umschlingende Paar vor bei Klimt, im Beethoven-Fries symbolisiert der Kuss etwas naiv die Schillerworte der 9. Sinfonie, «*diesen Kuss der ganzen Welt.*»

In den letzten Lebensjahren tauchen ganze Menschenknäuel von Schlafenden auf, einmal als «*Braut*» mit Mädchen, dann in verschiedenen Lebensaltern, daneben ein keulenhaltender Tod.

Hier wird Klimt zum Programm-Maler. Der alternde Künstler suchte offenbar nach einem Lebens- oder Todessinn. Sah er im traumverlorenen Dasein des Kusses oder in den verschlungen rotierenden, schlafenden Menschen das Glück eines kampflosen Hinübergleitens in andere Welten, ins Jenseits? Sanfteste Lösung der damaligen Weltuntergangsstimmung? Hat er unsere Meditations- und PSI-Sehnsüchte vorweggenommen?

Programme tun der Kunst selten gut. Kuss und kreisende Figuren sind nicht auf der Höhe von Klimts Kompositionskraft. Als psychologische – oder psychedelische – Erscheinungen gehören sie aber zur Zeit- und Kunstgeschichte.

Zeichnungen

Der Zeichner Klimt ist eine Klasse für sich. Es gibt mehrere tausend Zeichnungen neben rund 250 Gemälden.

Für Klimt waren die Skizzen vor allem Vorbereitungen für Gemälde. Er zeigte aber auch einige Blätter an Ausstellungen. Bei Künstlern und Kritikern fanden sie höchstes Lob. Heute noch sind sie im Urteil der künstlerisch schwankungsfreiste Teil des Œuvres.

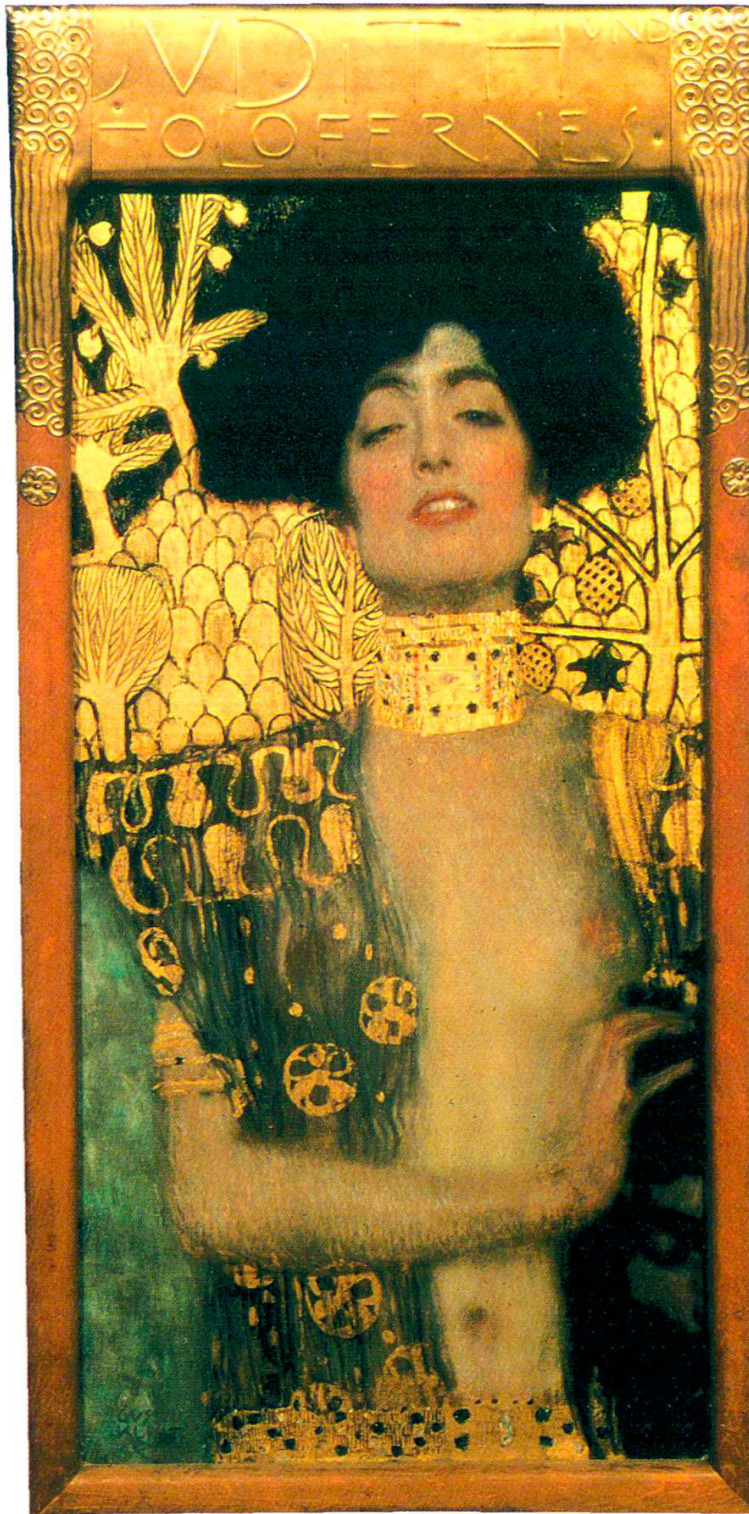
Klimts Linien sind tastend-fasrig und zugleich voller Verve und Elastizität. Bei liegenden Figuren wird der Duktus fließend und gibt die Bewegung von Wellen, verdichtet sich mit weichen Verdoppelungen zum Schatten einer Schulterlinie, hält an zum scharfen Akzent eines Mundes, eines Geschlechtsteils.

Die intimsten Blätter hielt der Künstler im Atelier verschlossen: lesbische Paare, Onanierende, lustvoll Ermüdete. Was man als erotische Obsession bezeichnet, ist zugleich Etüde für kühnste Verkürzungen eines Körpers, für das Erkunden, wie ein Akt in topografischen Verläufen zur Landschaft wird.

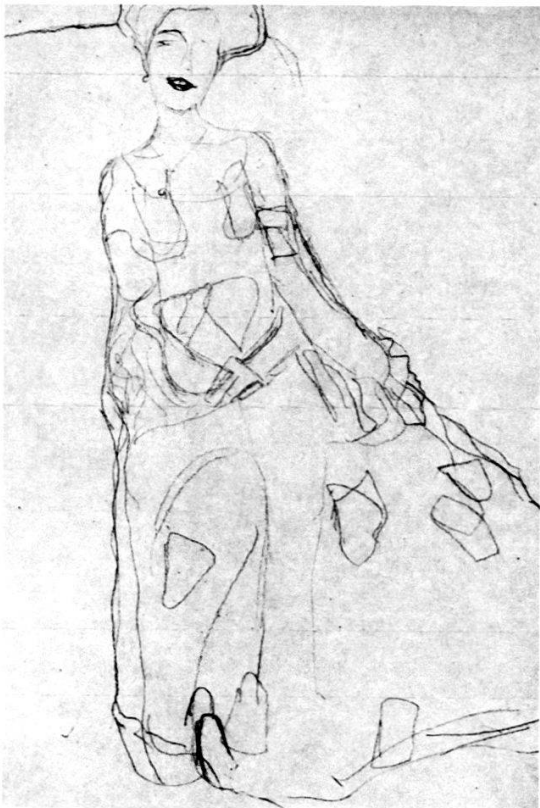
Der Mensch

«*Gustav Klimt war ein scheuer, aber überaus liebenswürdiger Mensch, und er war ein wunderbarer Freund*». Wer da vor mir sitzt an einem Herbstnachmittag in Zürich und das sagt, muss es wissen: Der 83jährige *Christian M. Nebehay*, ein Wiener mit den Zügen eines Intellektuellen und den Handbewegungen eines Künstlers, erlebte als Kind noch Klimt, der seine Eltern besuchte, und der Vater erzählte ihm viel⁵.

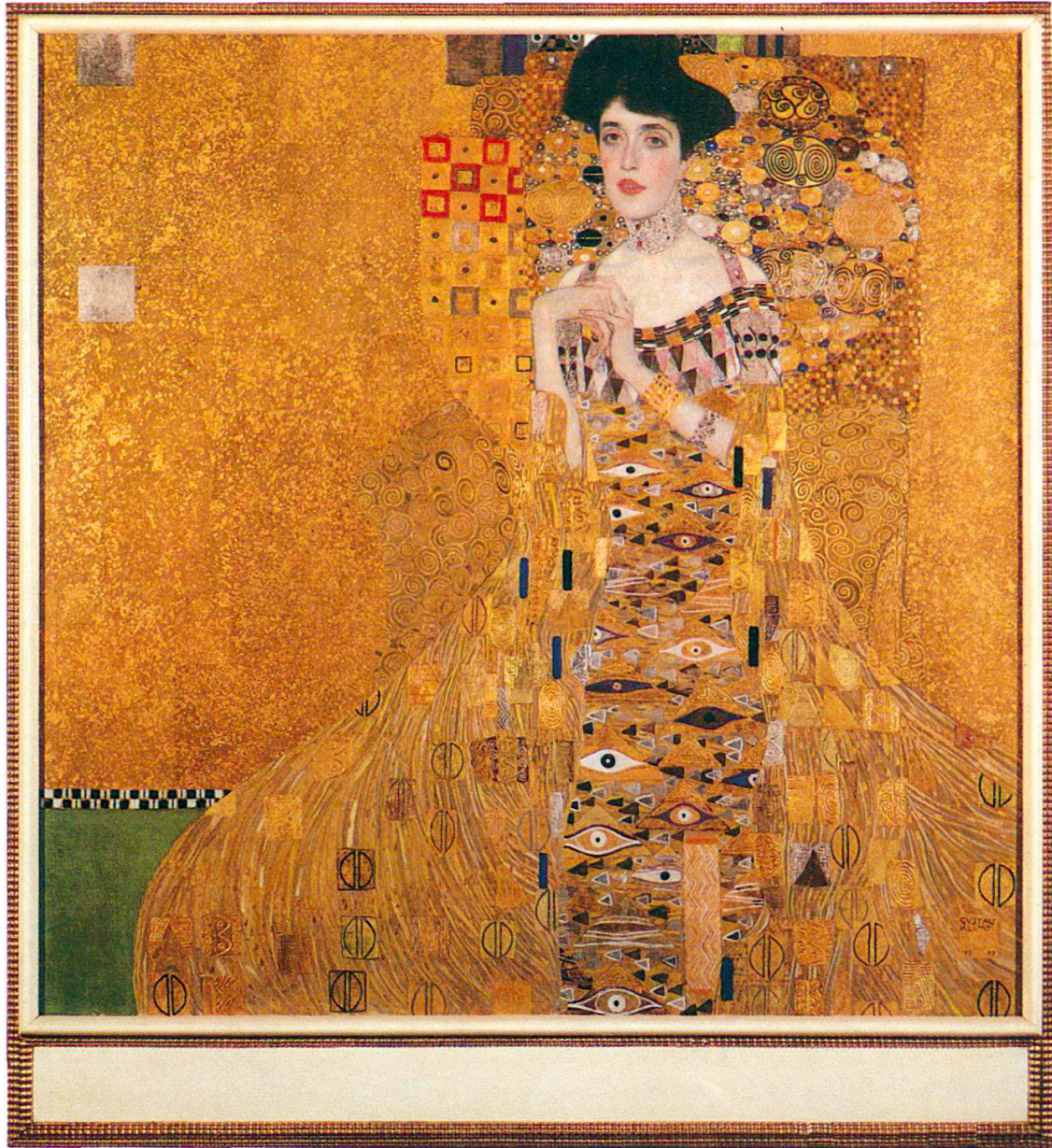
Gustav Klimt
1862–1918



Judith, 1901
Öl auf Leinwand, 84 × 42 cm, Österreichische Galerie, Wien



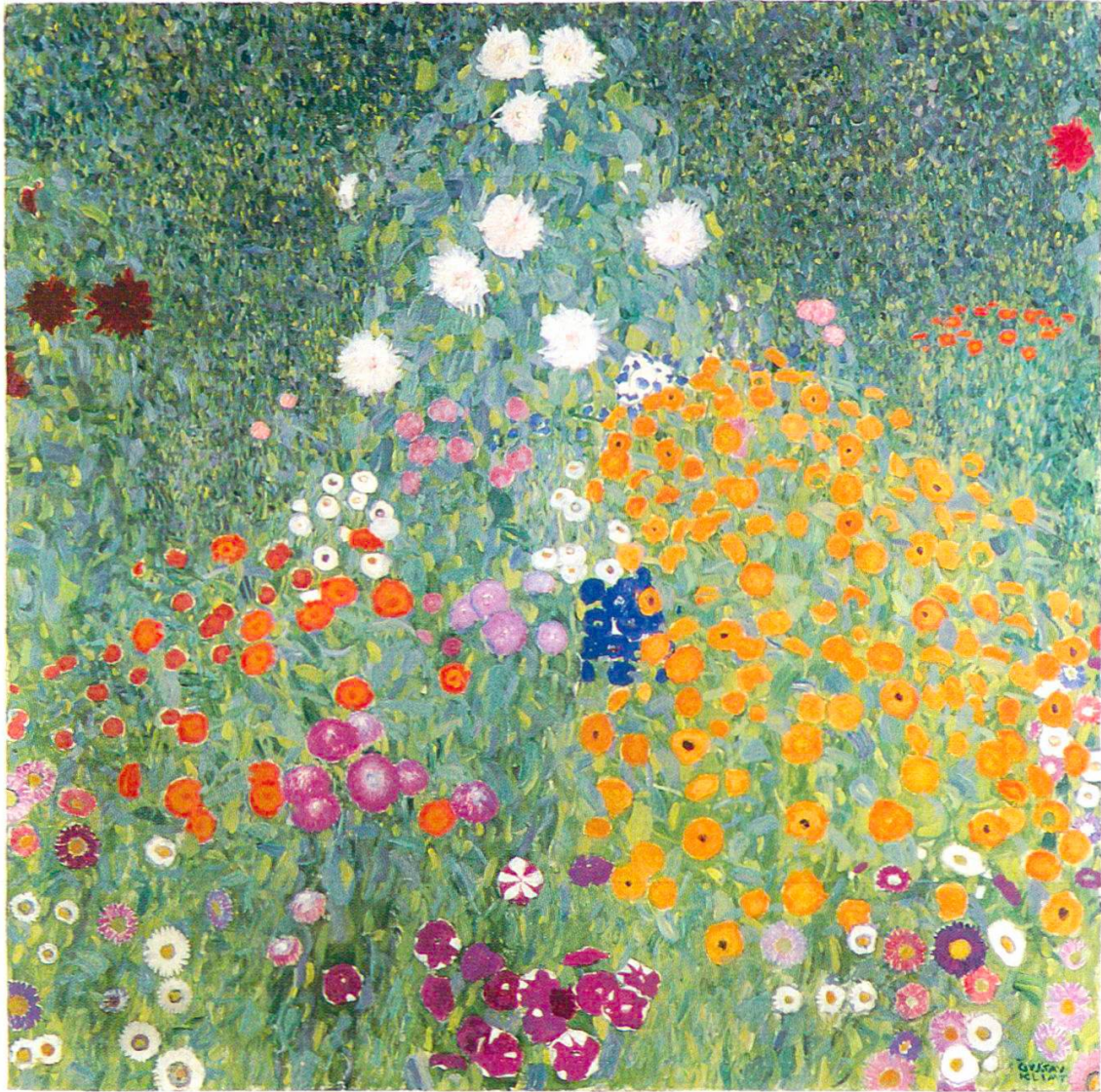
Arbeitsstudien zu
Bildnis Adele Bloch-Bauer, 1907



Bildnis Adele Bloch-Bauer, 1907
Öl / Leinwand, 138 × 138 cm, Österreichische Galerie, Wien

Ein Hauptwerk aus Klimts «goldenem Stil». Mit Hilfe der ornamentalen Gliederung erreicht Gustav Klimt einen für damals neuartigen Bildraum, in dem sich Vorder- und Hintergrund verschmelzen.

Aus dem Bildband Gustav Klimt
von Christian M. Nebehay, Edition Brandstätter

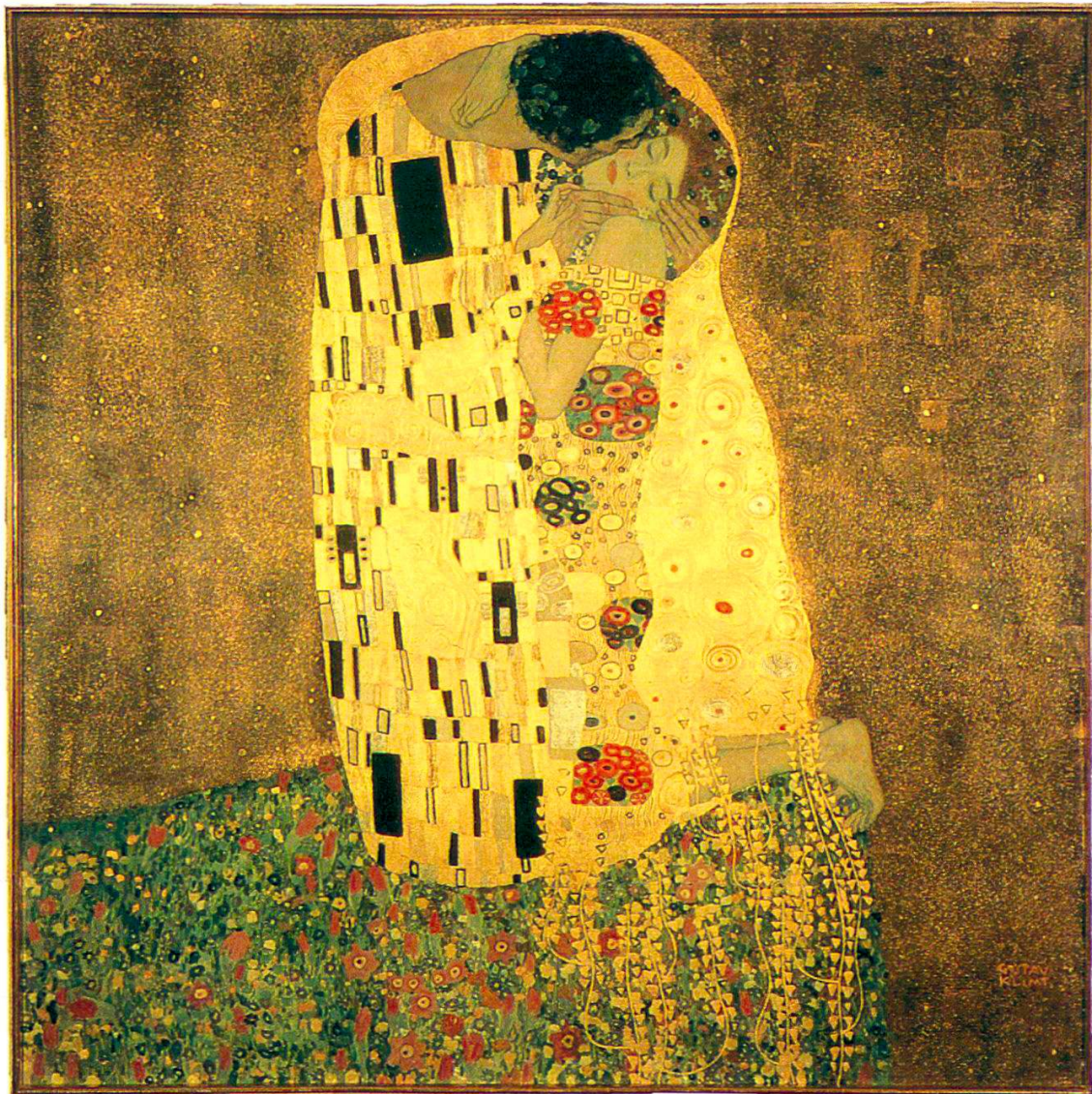


Bauerngarten, 1907
Öl/Leinwand, 110 × 110 cm, Fondation Rau pour le Tiers-Monde, Zürich

Der Linienkünstler Klimt verzichtet auf Konturen.
Sein Garten ist ein kostbares Mosaik von Blüten in flimmerigem Grün,
horizontlos, perspektivefrei.



Bildnis Emilie Flöge, 1902
Öl/Leinwand, 181 × 84 cm, Historisches Museum, Wien



Der Kuss, 1908
Öl/Leinwand, 180 × 180 cm, Österreichische Galerie, Wien

Liebende aller Zeiten können in ihrer tiefsten Vereinigung
den Problemen und Härten ihrer Zeit entfliehen. Davon lässt Klimt
sein im Goldkokon verkapseltes Paar träumen.

Die Farbbeilage wurde freundlicherweise der Zeitschrift
«Schweizer Monatshefte», November 1992, von der Druckerei
Schulthess AG – aus Anlass des 200-Jahre-Firmenjubiläums – kostenlos
zur Verfügung gestellt.

Klimt wurde am 14. Juli 1862 geboren, als Sohn eines Graveurs, «*keines besonders guten*», bemerkt Nebehay, aber er habe zwei hochbegabte Söhne gehabt, denen er die Kunstschule erlaubte, wenn auch nahezu mittellos. Sieben Jahre besuchte Gustav Klimt die Akademie, daher sein makellooses Handwerk, das gelegentlich Selbstzweck wurde.

Für die fortschrittlichen Künstler war Wien zu altmodisch. Sie fühlten sich benachteiligt in Ausstellungen, wo ihre Bilder absichtlich so hoch gehängt wurden, dass sie keiner sehen konnte. 1897/98 gründeten sie die «*Secession*», liessen von *Joseph Maria Olbrich* ein tempelartiges Gebäude errichten mit der schönen Anschrift: DER ZEIT IHRE KUNST, DER KUNST IHRE FREIHEIT.

Klimt war der führende Kopf. Die jungen vertrauten ihm, und er half ihnen. Dem hungernden *Egon Schiele* verschaffte er Aufträge bei einem eigenen Gönner – das ist nicht selbstverständlich. Unsern Schweizer *Hodler* lud er zum Ausstellen in die Secession ein, damit begann Hodlers Berühmtheit. Für *Cuno Amiet*, *Munch*, *Kokoschka* trat er neidlos ein.

Klimt war bereits ein gefragter Porträtmaler, als er den begehrten Staatsauftrag erhielt, Wandbilder für die Universität zu schaffen. Sie wurden zur Hauptarbeit über Jahre, vorbereitet mit unzähligen Skizzen, einige sind in Zürich zu sehen. Schliesslich aber brachte ihm die Ehre nur Verdruss. Er hatte nämlich nicht, wie von der Fakultät erwartet, die Wissenschaften symbolistisch verherrlicht, sondern leidende, gequälte, denkerisch-sinnierende Menschen in fast barocken Gruppierungen dargestellt. Diese Bilder lösten Polemiken ohnegleichen aus. Besonders die Professoren liefen Sturm gegen die «*Hässlichkeit*» der «*modernen Kunst*». 1904 legte Klimt die Arbeit nieder. Er habe genug «*von der Fülle der Beschimpfungen*». Das Honorar zahlte er zurück, geborgt von einem Gönner, aber mit dem Stolz des Künstlers.

Trotz solchen Ungemachs war Klimt der bestbezahlte Maler Wiens. Den Zugang zum Hof hatten ihm zwar die «*Fakultätsbilder*» verwehrt, der Kaiser hasste Skandale, von Kunst verstand er nichts. Aber in der «*guten Gesellschaft*» war Klimt akzeptiert, dank der Familie Flöge, mit der er durch die Heirat seines Bruders Ernst verschwägert war. Für Emilies Modesalon entwarf er Kleider, ihr schrieb und zeichnete er viele Karten. Ob er auch mit ihr geschlafen habe, bewegt die Chronisten mit steter Penetranz. Zu ihrer Beruhigung: «*Nein*», sagt Christian Nebehay, «*er war ihr einfach dankbar, dass sie ihn in die Gesellschaft eingeführt hatte, er verbrachte mit ihr und ihrer Familie die Sommerwochen auf dem Lande. Aber die Flöge selbst? Die war eiskalt.*»

Weniger kalt waren die Modelle. Ihrer vierzehn haben sich nach Klimts Tod als Mütter seiner Kinder gemeldet. Christian Nebehay beugt sich vor:

«Und ich weiss, es waren noch mehr». Klimt habe übrigens grosszügig zu seinen vielen Nachkommen geschaut.

Fotografien zeigen Klimt als schönen Mann, in stolzer Haltung, mit Künstlerbart. Er war zum Malen in ein bodenlanges Gewand gehüllt, priesterhaft sieht man ihn im Garten vor dem Atelier wandeln. Gelebt hat er bescheiden, wohnte stets bei der Mutter, nach ihrem Tod bei den Schwestern.

Am 6. Februar 1918 ist Gustav Klimt gestorben, nachdem er eine Halbseitenlähmung erlitten hatte. Die Familie lehnte das angebotene Ehrengrab ab.

Echos

«Rohheit der Auffassung, Mangel an Ästhetik» warf ein anonymes Zeitungsschreiber 1901 Klimt vor. Und 1902 wurde der Beethovenfries als «Einbruch der neuen Barbarei» bezeichnet. Nach Julius Meier-Graefe war er nichts als ein «Perversitäten Bäcker», seine Bilder gar keine Bilder. Den Anwürfen stand hymnisches Lob gegenüber. Der Dichter Peter Altenberg, der Kritiker Hermann Bahr sahen in Klimt den «erschauenden Maler», den «modernsten Menschen». Karl Kraus wiederum verdammt «Herrn Klimt» in seiner «Fackel».

Nach Klimts Tod erlahmte das Interesse. Die Inflation brachte die Käufer in Geldnot. Immerhin gehörte Klimt zum festen Bestand von Wien-Reisenden mit Bildern in verschiedenen Museen. 1985 war Klimt in Holleins grosser Ausstellung «Traum und Wirklichkeit» einer der wichtigsten Vertreter Wiens um 1900. Unbestritten.

Jetzt erst, im calvinistischen Zürich, geht der Streit wieder los. Er gilt aber nicht den früher beanstandeten «Obszönitäten», auch nicht der damals getadelten «Hässlichkeit», sondern dem allzu Ästhetischen, dem Luxuriösen. Da gehe es um ein «künstliches Paradies, das Klimt dem Weib errichtet», heisst es in der «NZZ» vom 12. September 1992. (Wäre das wirklich für unsereins so verwerflich?) Klimts Gold sei «Lebenslüge» (Katalog), der Zeichner gebe «vollends preis, dass er nichts zu sagen» habe (BaZ, 23. September 1992).

Was mich bei diesen Kritiken meiner Kollegen verblüfft, ist das Oberlehrerwissen, wie Klimt hätte malen sollen. Die BaZ zum Beispiel beanstandet, dass «die Bildfähigkeit des Bildes in seinem Werk nie echt in Frage gestellt wird». Noch erstaunlicher ist das ungenaue Schauen. Die Katalog-Kommentatorin von «Adam und Eva» verwundert sich, dass die sündige Eva in Rosen, dem Symbol der Jungfräulichkeit, stehe. Aber ach – es sind keine Rosen, sondern – Anemonen.

Indes drängen sich die Menschen in der Ausstellung mit frohen Gesichtern. Vor allem Junge empfinden die Bilder als spannenden Zeitausdruck, ihnen gar nicht so fern, die Frauen als emanzipiert in Haltung und Auftreten, das Bekenntnis zu Pracht und Gold als lebensfroh. Eine junge Besucherin ist so entzückt, dass sie ins gelbe Haus einer Landschaft hineingehen möchte, verloren für diese Welt, irgendwann werde ein Kunsthistoriker eine winzige, bisher nie beschriebene Figur im Fenster erkennen – und darüber eine Dissertation schreiben. Für die Kritik aber ist die Publikumsfreude nur blöd: «Verführt vom Ornament und geblendet vom Gold, finden die Betrachter die Malerei von Klimt einfach schön.» («NZZ», 21. 10. 1992). Vor 20 Jahren waren es die Schriftsteller, die in «Publikumsbeschimpfung» machten, jetzt hüpfen die Kunstgelehrten nach.

Es gibt also nur einen Rat: Man gehe hin. Und urteile selbst.

Zu entdecken sind die schönsten Farbtöne, die der alte Maler ins Härtere, Goldlose treibt. Zu entdecken ist die Lust am Überschwang im Lieblichen und Abgründigen. Dass der Jugendstil seine geschmäcklerische Seite hat, davon ist auch der Jugendstilerfinder Klimt nicht verschont geblieben. Es ist eine gute Augenlektion, zu sehen, wann Kunst zu Künstlichkeit wird. Man darf auch ruhig mal mit den Wienern von damals lachen, die die goldstrotzend porträtierte Adele Bloch sofort Adele Blech taufte. Oder wie spannend wäre es, mit *Jean Clair* den Vergleich zu wagen, dass Picassos *Demoiselles d'Avignon* im selben Jahr 1907 entstanden wie Klimts Adele Bloch-Bauer, dass Klimt mit seinen «telle quelle» eingesetzten Goldblättchen die Collagetechnik der Kubisten auf andere Weise vorweggenommen habe⁶. Und dass beide Maler ihre Angst vor der Weiblichkeit und ihre Hingabe daran in ihrer Manier magisch bannen wollten.

Klimt selbst? Würde er, wie ein Freund von ihm sagte, «leidvolle Augen» machen? Eher noch könnte er wiederholen, was er am 22. März 1900 in der Wiener Morgen-Zeitung schrieb:

«Ich habe ... keine Zeit, mich persönlich in dieses Gezänke einzumengen. Es ist mir auch schon zu dumm, immer und immer wieder gegen dieselben starrköpfigen Leute aufzutreten – wenn ich ein Bild fertig hab', so will ich nicht noch Monate verlieren, es vor der ganzen Menge zu rechtfertigen. Für mich entscheidet nicht, wie vielen es gefällt, sondern wem es gefällt.»

Also: Wem gefällt's?

¹Hugo von Hofmannstal, *Der Schwierige*, Lustspiele II. Bermann Fischer 1948. – ²Günther Anders, *Lieben Gestern*, Notizen zur Geschichte des Fühlens. C.H. Beck 1986. – ³Monika Treut, *Die grausame Frau*. Stroemfeld 1984. – ⁴R. M. Rilke, *Sonette an Orpheus*, 2. Teil, XIV. Manesse 1951. – ⁵Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt, Von der Zeichnung zum Bild*. Edition Brandstätter 1992. Fr. 135.–. – ⁶Jean Clair, *le nu et la norme*. Gallimard 1988.

Katalog Kunsthaus Zürich, herausgegeben von Toni Stooss, Beiträge von zehn Autorinnen und Autoren, Abbildungen aller ausgestellten Werke. Verlag Hatje 1992. Fr. 56.–.

Ausstellung im Kunsthaus Zürich bis 13. Dezember.