

GUSTAV KLIMT.

Průkopník moderny Ke 150. výročí narození

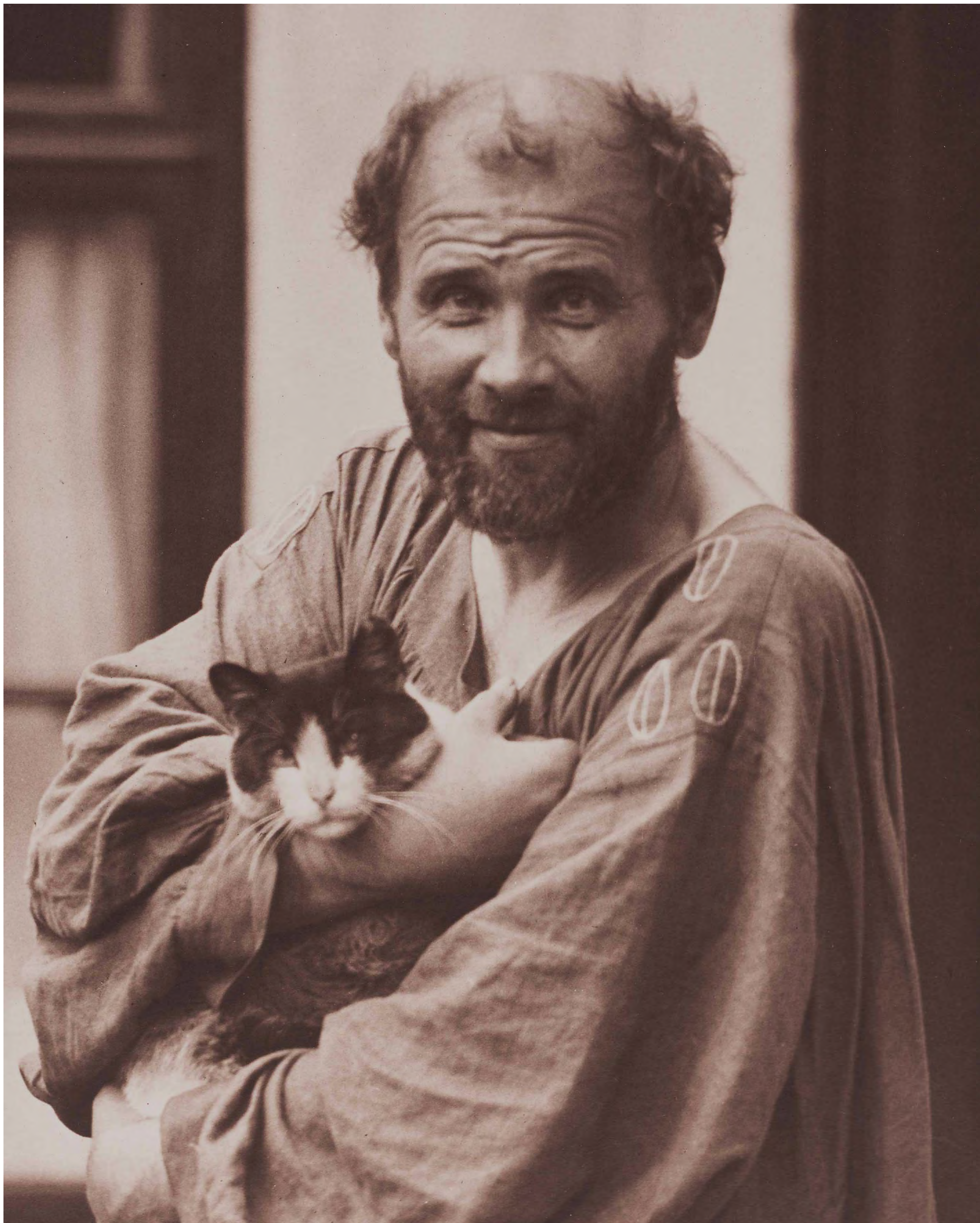
Wegbereiter der Moderne Zum 150. Geburtstag

Gustav Klimt (1862–1918) je symbolem epochy, která nás fascinuje a doznívá dodnes: moderny. Své stopy zanechal především ve Vídni a spolu se svými soupeřky, zejm. Josefem Hoffmannem, Otto Wagnerem, Josephem Mariou Olbrichem, Richardem Gerstlem, Egonem Schieleem a Oskarem Kokoschkou významně ovlivnil tvář doby kolem roku 1900. V roce 2012 by se Gustav Klimt dožil 150 let. Toto výročí slaví celá Vídeň, která letošní rok nadepsala mottem „Gustav Klimt a zrození moderny“.

Vídeň stála na přelomu 19. a 20. století vedle Paříže, Mnichova či Londýna u kolébky moderny. Coby hlavní a rezidenční město rakousko-uherské monarchie představovala duchovní střed Evropy a s více než dvěma miliony obyvatel byla v roce 1910 pátým největším městem světa. Výtvarné umění, literatura, hudba, architektura a věda byly na vrcholu a v nevídaném tempu i počtu vznikaly novátorské a směrdatné počiny. Dílo Gustava Klimta z uměleckého hlediska jedinečným způsobem odráží tuto cestu od historismu vídeňské ulice Ringstraße k počátkům abstrakce. Následující texty Vám přiblíží nejvýznamnější milníky na této cestě ke Gesamtkunstwerk – souhrnnému uměleckému dílu.

Gustav Klimt (1862–1918) steht für eine Epoche, die bis heute fasziniert und nachklingt: die Moderne. Der Künstler hat ganz besonders in Wien seine Spuren hinterlassen und gemeinsam mit seinen Wegbegleitern – darunter v. a. Josef Hoffmann, Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich, Richard Gerstl, Egon Schiele und Oskar Kokoschka – die Zeit um 1900 entscheidend mitgeprägt. 2012 würde Gustav Klimt 150 Jahre alt werden. Ganz Wien feiert in diesem Sinne und stellt das gesamte Jahr unter das Motto „Gustav Klimt und die Geburt der Moderne“.

Das Wien an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert war neben Paris, München oder London einer der Geburtsorte der Moderne, als Reichs- und Residenzstadt der österreichisch-ungarischen Monarchie ein geistiger Mittelpunkt Europas und mit zwei Millionen Einwohnern im Jahr 1910 die fünftgrößte Stadt der Welt. Bildende Kunst, Literatur, Musik, Architektur und Wissenschaft erlebten einen Höhepunkt, es entstand Neues und Wegweisendes und das in einer Dichte und Geschwindigkeit, die ihresgleichen sucht. Künstlerisch spiegelt das Werk von Gustav Klimt diesen Weg von der „Ringstraßenzeit“ des Historismus bis in die Anfänge der Abstraktion ganz einzigartig wider. Seine bedeutendsten Meilensteine auf dem Weg zum „Gesamtkunstwerk“ werden in den folgenden Texten näher beleuchtet.



Klimt mit Katze, 1912
Klimt & Kokoschka, 1912

Kurátorka výstavy / Kuratorin der Ausstellung:

Mag. Sandra Tretter, MAS – Kulturimpuls.at

Grafické řešení a produkce / Grafische Gestaltung und Produktion:

Manfred Thumberger www.twin.cc

rakouské kulturní fórum^{prg}



Klimt, um 1910
Klimt, kolem roku 1910



Klimt im Raubboot am Attersee, 1900
Klimt ve veselí na jezeře Attersee, 1900



Klimt und Gertrude Flöße am Attersee, 1912
Klimt a Gertrude Flöße u jezera Attersee, 1912

Klimt osobně (1862–1883) Klimt persönlich (1862–1883)

Gustav Klimt se narodil do doby, jež byla ovlivněna historismem a vyústila v modernu. Klimtova rodina žila ve skromných poměrech. Jeho otec Ernst Klimt (1834–1892) se do Vídně přistěhoval s rodiči jako osmiletý ze severních Čech a co se vzdělání týče, dotáhl to na prostého rytce. Matka Anna Klimt (1836–1915) pocházela z vídeňského předměstí Margareten. V roce 1860 se rodiče vzali a po dceři Kláře (1860–1937) přišel 14. července 1862 na svět jako první syn Gustav Klimt. Následovalo dalších pět dětí: Ernst (1864–1892), Hermine (1865–1938), Georg (1867–1931), Anna (1869–1874) a Johanna (1873–1950). Klimtův rodný dům se nacházel na předměstí, ve venkovském Baumgartenu, dnešní Vídní XIV., v ulici Linzerstraße 247. V roce 1867 se Klimtovi přestěhovali do ulice Lerchenfelderstraße ve Vídní VIII. a krátce nato do Vídně VII., ulice Neubaugasse 51.

Otcův plat jen tak tak stačil na uživení velké rodiny. Gustav se měl původně také vydat na dráhu rytce, ale jeho učitelé na lidové škole a měšťance poradili rodičům, aby jej přihlásili k přijímacím zkouškám na uměleckoprůmyslovou školu c. a k. Rakouského muzea umění a průmyslu (dnešní Uměleckoprůmyslovou univerzitu), které Gustav, stejně jako o něco později oba jeho bratři, ve věku čtrnácti let úspěšně složil. Od roku 1877 navštěvoval kurz pro učitele kreslení, kde se se-

známil se svým pozdějším kolegou z Umělecké kompie – Franzem Matschem (1861–1942). Krátce před dokončením vzdělání na učitele kreslení bylo jejich studium prodlouženo a Matsch a Klimt se dostali do třídy svého prvního příznivce – do „třídy malířství a dekorativního umění“ Julia Laufbergera (1829–1881).

V té době se také postupně zlepšovala finanční situace rodiny, která již bydlela v ulici Mariahilferstraße 75 ve Vídní VI. Gustav a Ernst Klimtovi ve volném čase vyráběli portréty podle fotografií a prodej těchto obrázků jim umožňoval rodinu významně podporovat. Laufberger svým žákům kromě malířských základů a techniky opakovaně poskytoval možnost podílet se na jeho vlastních zakázkách, takže se oba Klimtové a Matsch mohli již velice brzy seznámit s trhem s uměním. V roce 1883 talentovaní mladí studenti ukončili studium a svou dosavadní spolupráci upevnili založením ateliéru Umělecká kompie, s nímž až do smrti Ernsta Klimta v roce 1892 realizovali v rámci rakousko-uherské monarchie celou řadu zakázek.

Gustav Klimt wurde in eine Zeit hineingeboren, die vom Historismus geprägt war und in die Moderne führte. In seiner Familie herrschten bescheidene Verhältnisse. Der Vater Ernst Klimt (1834–1892) war mit seinen Eltern als Achtjähriger aus dem nördlichen Böhmen nach Wien eingewandert und brachte es in seiner Ausbildung zu einem einfachen Graveur. Die Mutter Anna Klimt (1836–1915) stammte aus der Wiener Vorstadt Margareten. 1860 heirateten die beiden und Gustav Klimt erblickte nach der Geburt von Tochter Klara (1860–1937) am 14. Juli 1862 als erster Sohn das Licht der Welt. Weitere fünf Kinder folgten: Ernst (1864–1892), Hermine (1865–1938), Georg (1867–1931), Anna (1869–1874) und Johanna (1873–1950). Klimts Geburtshaus befand sich draußen in der Vorstadt, im ländlichen Baumgarten, heute Wien XIV., Linzerstraße 247.

1867 übersiedelte die Familie Klimt nach Wien VIII., Lerchenfelderstraße, kurz darauf nach Wien VII., Neubaugasse 51.

Das Gehalt des Vaters reichte kaum aus, um die große Familie zu ernähren. Eigentlich hätte auch Gustav die Karriere eines Graveurs einschlagen sollen, doch seine Lehrer an der Volks- und Bürgerschule rieten den Eltern zu einer Aufnahmeprüfung an der Kunstgewerbeschule des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie (heute: Universi-

tät für angewandte Kunst), die Gustav, genau wie kurze Zeit später seine beiden Brüder, im Alter von 14 Jahren auch bestand. Ab 1877 besuchte er den Kurs für Zeichenlehrer und lernte dabei seinen späteren Kollegen in der „Künstlercompagnie“ – Franz Matsch (1861–1942) – kennen. Kurz vor Abschluss der Ausbildung zum Zeichenlehrer wurde ihre Studienzeit verlängert und Matsch und Klimt gelangten in die Klasse ihres ersten Förderers, in die „Klasse für Malerei und decorative Kunst“ von Julius Laufberger (1829–1881).

In dieser Zeit besserte sich allmählich auch die finanzielle Lage der Familie, die mittlerweile in Wien VI., Mariahilferstraße 75 wohnte. Gustav und Ernst Klimt fertigten in ihrer Freizeit Porträts nach Fotografien an und konnten mit dem Verkauf dieser Ansichten die Familie wesentlich unterstützen. Laufberger vermittelte seinen Schülern neben den Grundlagen und Techniken der Malerei auch immer wieder die Beteiligung an seinen eigenen Aufträgen und so konnten sich die beiden Klimts und Matsch schon früh mit dem Kunstmarkt vertraut machen. 1883 beendeten die talentierten jungen Studenten ihre Ausbildung und festigten ihre bis dahin begonnene Zusammenarbeit durch die Gründung der „Künstlercompagnie“, innerhalb der sie bis zum Tod von Ernst Klimt im Jahr 1892 zahlreiche Aufträge innerhalb der österreichisch-ungarischen Monarchie durchführten.



Klimts Geburtshaus, um 1900
Klimtův rodný dům, kolem roku 1900



Diez, um 1890, Leopold Museum, Wien
Diez, kolem roku 1890, Leopoldovo muzeum, Vídeň



Sigmunds Sigmund Matschs, um 1884, Leopold Museum, Wien
Sigmův dítka, kolem roku 1884, Leopoldovo muzeum, Vídeň



Sigmundův dítka Hlavaty, um 1883, Leopold Museum, Wien
Sigmův Hlavaty, kolem roku 1883, Leopoldovo muzeum, Vídeň



Gustav und Ernst Klimt mit Franz Matsch an der Kunstgewerbeschule, um 1880
Gustav a Ernst Klimtové a Franz Matsch na uměleckoprůmyslové škole, kolem roku 1880



Die Klasse Franz Laufbergers an der Kunstgewerbeschule, um 1880
Třída Franz Laufbergers na uměleckoprůmyslové škole, kolem roku 1880



Klimt mit seiner Mutter zu Weihnachten, um 1914
Klimt s matkou v Vánocech, kolem roku 1914



Klimt im Familienkreis, um 1908
Klimt v matčině rodu, kolem roku 1908



Fraze in Karsthistorisches Museum, Wien, 1890/91
Výje v Uměleckoprůmyslovém muzeu, Vídeň, 1890/91

Klimt a Umělecká kompanie (1883–1892) Klimt und die „Künstlercompagnie“ (1883–1892)

V roce 1883 se Gustav Klimt, Ernst Klimt (1864–1892) a Franz Matsch (1861–1942) na základě své dosud výborně fungující spolupráce sdružili do tzv. Umělecké kompanie (německy Künstlercompagnie). Skutečnost, že měli víceméně stejné vzdělání z hlediska odbornosti i stylu, jim umožňovala efektivní a rychlou spolupráci. Nicméně ani jeden z nich se v té době nepovažoval za svěbytnou malířskou osobnost. Umělecky trojice vycházela ze žadaného stylu historismu, resp. z Hanse Makarta, po jehož smrti v roce 1884 vznikl prostor, který chtěli zaplnit.

Jejich učitelé na uměleckoprůmyslové škole – Julius Laufberger (1829–1881) a Victor Berger (1850–1902) – trojici již během studia zkontaktovali s mnoha potenciálními zákazníky. Majitel továrny na stříbrné zboží Michael Markowitsch jim ve Vídni VI. v ulici Sandwirtgasse 8 poskytl první ateliér. Protože po nich nepožadoval žádný nájem, revanšovali se mu návrhy šperků. K hlavním zákazníkům Umělecké kompanie patřila architektonická kancelář Fellner & Helmer, která umělce pověřila mj. interiérovým vybavením městských divadel v Liberci (1882/83), ve Fiume (Rijeka, 1884/85) a v Karlových Varech (1886). Od roku 1885 pracovali i ve Vídni a navrhli stropní malby nad schodišti tematizující historický vývoj divadla pro novostavbu divadla Burgtheater postavenou v letech 1886 až 1888 Gottfriedem Semperem a Karlem von Hasenaue-rem. V roce 1888 za to obdrželi Zlatý záslužný kříž s korunkou na červené stuze.

Před demolicí staré budovy Burgtheateru byli Klimt s Matschem pověřeni, aby namalovali hlediště. Obraz dokončený roku 1888 zachycuje na 150 členů vídeňské společnosti a mnoho prominentních abonentů Burgtheateru. V roce 1890 za něj obdrželi tehdy poprvé udělenou Císařskou cenu ve výši 400 dukátů (dnes cca 25.500 eur) a novou zakázku na ztvárnění schodiště Muzea dějin umění. Díky tomu se Umělecká kompanie a Gustav Klimt etablovali jako úspěšní malíři a umělci interiérové výtvarnosti a byli v Domě umělců přijati za členy renomovaného Společenství výtvarných umělců Vídne.

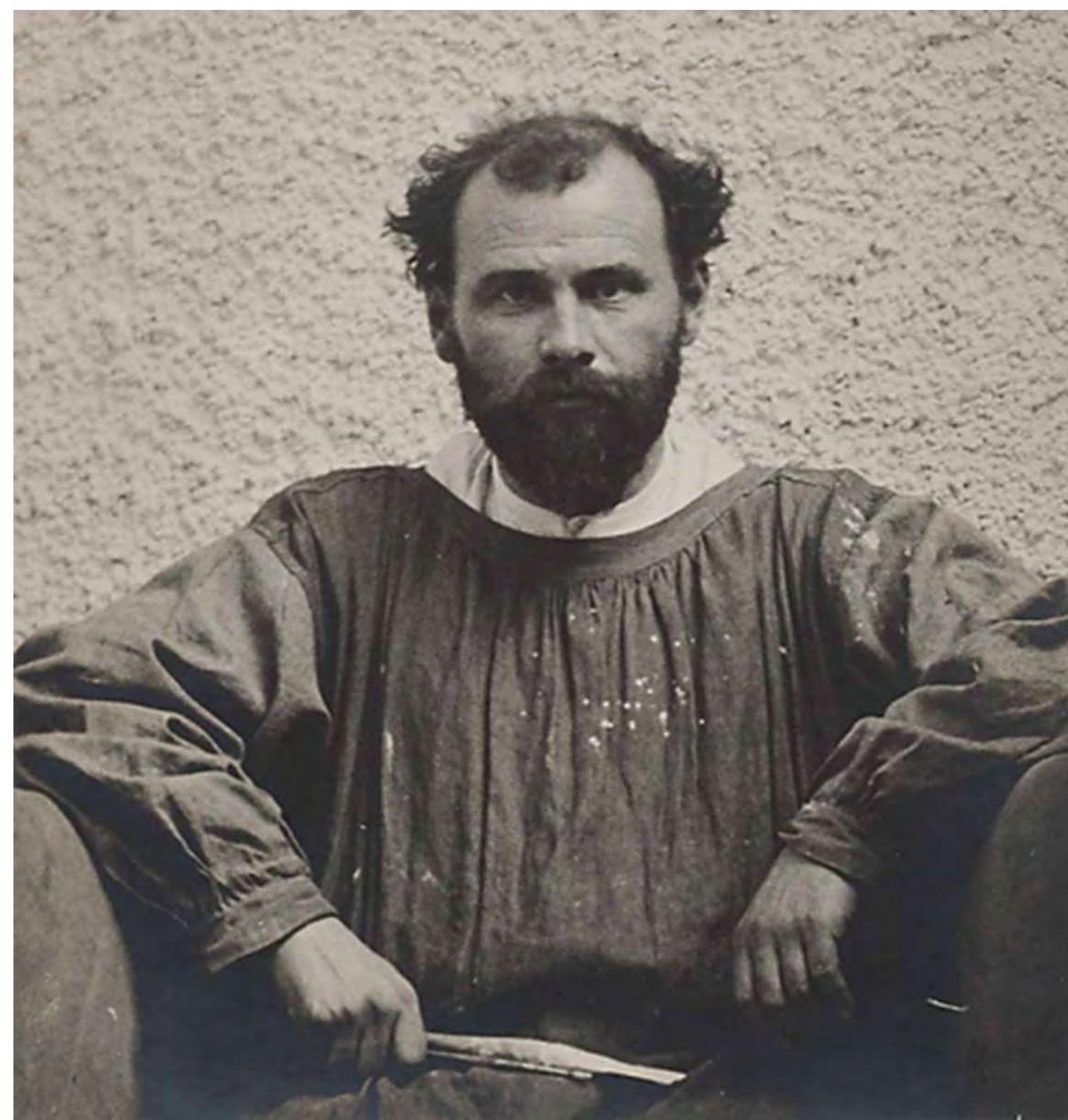
V roce 1892 zemřel otec Gustava Klimta a jeho bratr a spolupracovník Ernst. Soukromá ztráta pro Klimta znamenala také uměleckou krizi a hledání nového směru, které v témž roce, krátce po nastěhování do nového ateliéru v Josefstädter Straße 21 ve Vídni III., vyústilo v rozpuštění Umělecké kompanie. Skutečná spolupráce Klimta s Matschem utichala postupně. Oba se začali stylově stále více rozcházet, což se z hlediska dějin umění projevilo zejména po roce 1894 na realizaci obrazů fakult pro vídeňskou univerzitu. Gustav Klimt svou práci na obrazech fakult, která budila značný rozruch, ukončil v roce 1905. Od té doby se již státním zakázkám nevěnoval. Jako kupci jeho portrétů a krajiny nyní nastupují soukromí sběratelé a mecenáši.

Aufgrund ihrer bereits gut funktionierenden Zusammenarbeit innerhalb der Kunstgewerbeschule formierten sich Gustav Klimt, Ernst Klimt (1864–1892) und Franz Matsch (1861–1942) 1883 zur „Künstlercompagnie“. Ihre fachlich und stilistisch gleichartige Ausbildung förderte eine effiziente und schnelle Zusammenarbeit, keiner der drei verstand sich zu diesem Zeitpunkt jedoch als eigenständige Malerpersonlichkeit. Künstlerisch orientierte sich das Trio am gefragten Stil des Historismus bzw. an Hans Makart, der durch seinen Tod im Jahr 1884 eine Lücke hinterließ, die es zu füllen galt.

Ihre Lehrer an der Kunstgewerbeschule – Julius Laufberger (1829–1881) und Victor Berger (1850–1902) – vernetzten die drei schon während der Ausbildung mit zahlreichen potentiellen Auftraggebern. Der Silberwarenfabrikant Michael Markowitsch stellte ihnen in Wien VI., Sandwirtgasse 8 ein erstes Atelier zur Verfügung. Da er keine Miete verlangte, revanšierte sich das Trio mit Entwürfen für Schmuckwaren. Das Architekturbüro Fellner & Helmer war einer der führenden Auftraggeber der „Künstlercompagnie“ und beauftragte die Künstler u. a. mit der Ausstattung der Stadttheater in Reichenberg (Liberec, 1882/83), Fiume (Rijeka, 1884/85) und Karlsbad (Karlovy Vary, 1886). Ab 1885 waren sie auch in Wien tätig und entwarfen für das neue 1886/88 von Gottfried Semper und Karl von Hasenauer errichtete Burgtheater Deckengemälde zur Entwicklungsgeschichte des Theaters in den Stiegenaufgängen. 1888 erhielten sie dafür das

goldene Verdienstkreuz mit Krone am roten Band. Vor dem Abriss des alten Burgtheaters wurden Klimt und Matsch beauftragt, den Zuschauerraum darzustellen. Rund 150 Mitglieder der Wiener Gesellschaft und zahlreiche prominente Burgtheaterabonnenten wurden dabei im 1888 fertiggestellten Bild festgehalten. 1890 erhielten sie dafür den erstmals vergebenen „Kaiserpreis“ in der Höhe von 400 Dukaten (heute ca. 25.500 Euro) und einen neuen Auftrag zur Ausgestaltung des Stiegenhauses im Kunsthistorischen Museum. Die „Künstlercompagnie“ und Gustav Klimt hatten sich damit als erfolgreiche Maler und Ausstattungskünstler positioniert und wurden im Künstlerhaus als Mitglied der renommierten „Genossenschaft bildender Künstler Wiens“ aufgenommen.

1892 sterben Gustav Klimts Vater und sein Bruder und Mitarbeiter Ernst. Der private Verlust führte Klimt auch zu einer künstlerischen Krise und Neuorientierung, was im selben Jahr, kurz nach dem Einzug in ein neues Atelier in Wien VIII., Josefstädter Straße 21, zur Auflösung der „Künstlercompagnie“ führte. Die tatsächliche Zusammenarbeit zwischen Klimt und Matsch endete lose, stilistisch divergierten beide zunehmend, was sich kunsthistorisch besonders ab 1894 in der Ausführung der Fakultätsbilder für die Universität Wien manifestierte. Gustav Klimt legte 1905 seine aufsehenerregende Arbeit an den Fakultätsbildern zurück und entfernte sich von staatlichen Auftraggebern. Private Sammler und Mäzene traten ab nun als Käufer seiner Porträts und Landschaften in den Vordergrund.



Gustav Klimt, 1902



Ernst Klimt, um 1888
Ernst Klimt, kolem roku 1888



Franz Matsch, 1908



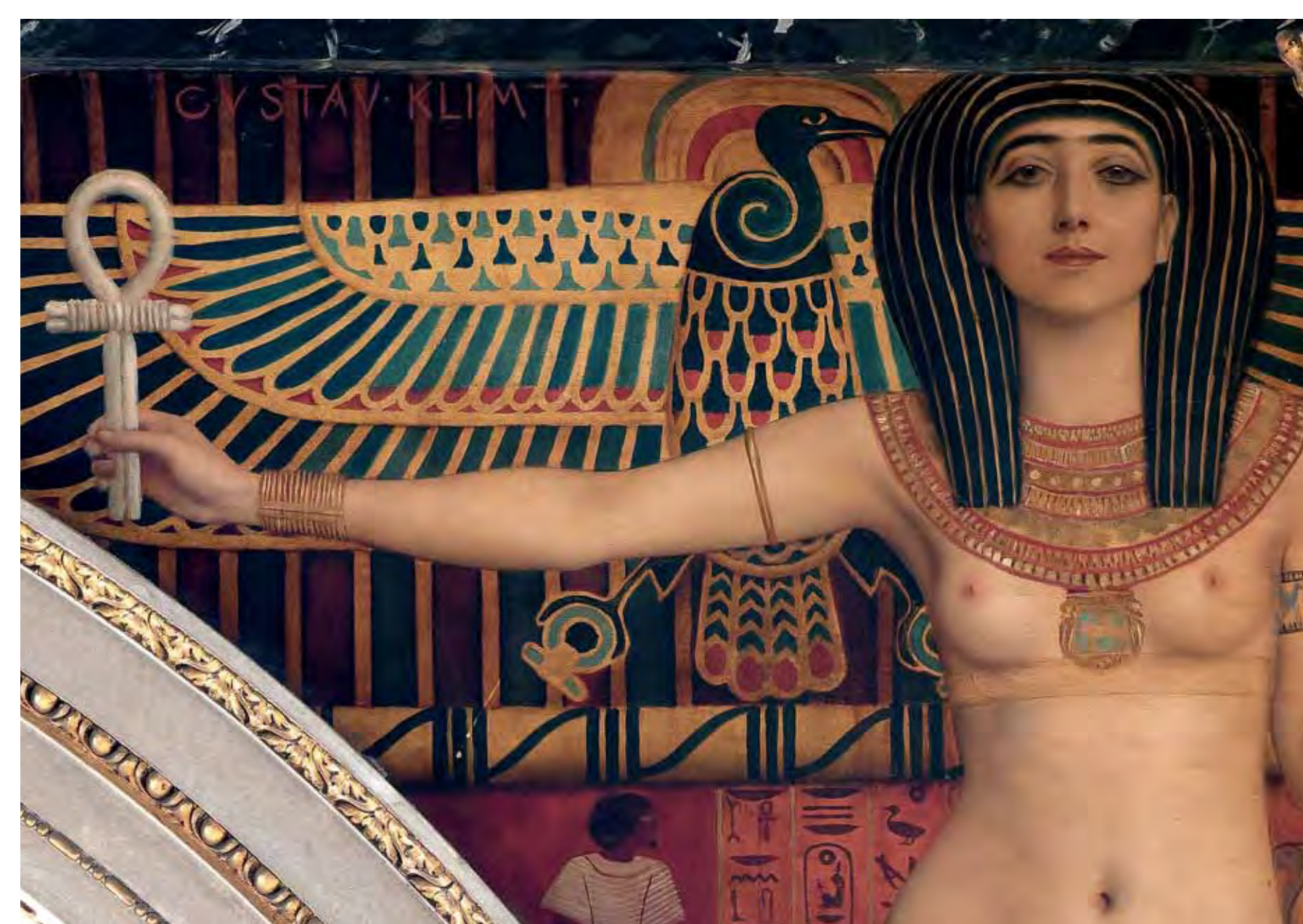
Das Theater in Rom, 1886–1888, Burgtheater Wien
Divadlo v Řomě, 1886–1888, divadlo Burgtheater, Vídeň



Zuschauerraum im alten Burgtheater, 1888, Wien Museum, Wien
Hlediště staré budovy Burgtheater, 1888, Wien Museum, Vídeň



Klimt Atelier in der Josefstädter Straße, 1912
Klimtovo atelié v ulici Josefstädter Straße, 1912

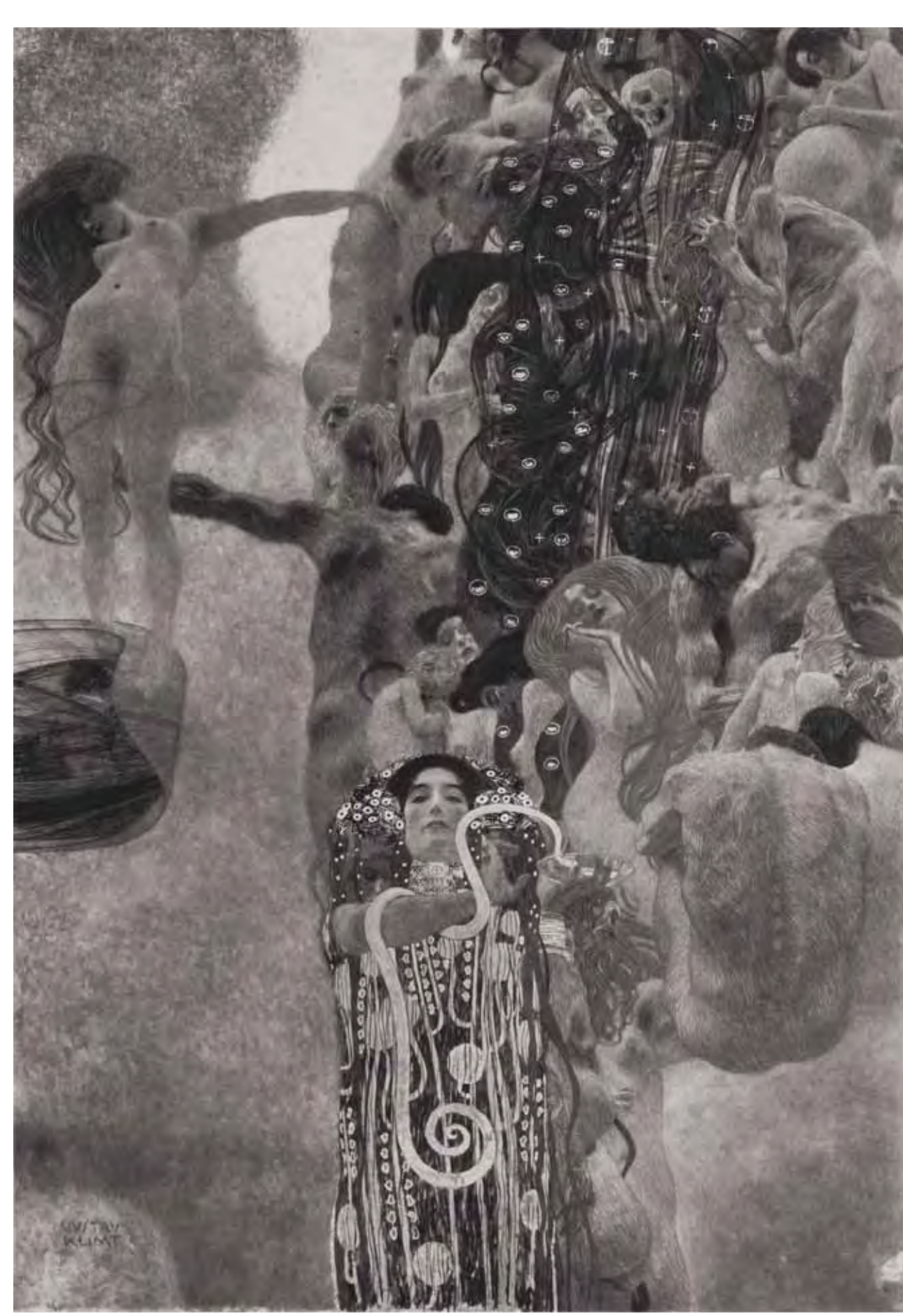


Ägyptische Kunst (Hechberg), 1890/91, Kunsthistorisches Museum, Wien
Egypťané umění (Hechberg), 1890/91, Uměleckohistorické muzeum, Vídeň



rakouské kulturní fórum^{pro}





Mázna, 1890-1907, vedrost auf Schloss Immendorf/Heidenbrunn im Mai 1945
László, 1900-1907, obraz podle v křesle 1945 na zámku Immendorf/Dolní Rakousy



Filozofie, 1900-1907, vedrost auf Schloss Immendorf/Heidenbrunn im Mai 1945
Filozofie, 1900-1907, obraz podle v křesle 1945 na zámku Immendorf/Dolní Rakousy



Anatomie, 1901, vedrost auf Schloss Immendorf/Heidenbrunn im Mai 1945
Anatomie, 1901, obraz podle v křesle 1945 na zámku Immendorf/Dolní Rakousy



Franz Matsch, Theologie, 1895-1903, Universitäts Wien
Franz Matsch, Theologie, 1900-1903, Universitäts Wien

Klimtovy obrazy fakult pro vídeňskou univerzitu (1894-1905) Klimts Fakultätsbilder für die Univ. Wien (1894-1905)

KANNST DU NICHT ALLEN GEFALLEN DURCH DEINE THAT UND DEIN KUNSTWERK MACH ES WENIGEN RECHT. VIELEN GEFALLEN IST SCHLIMM. SCHILLER.



Nuda Veritas, 1899, Österreichisches Theatrumuseum
Nuda Veritas, 1899, Rakouské divadelní muzeum

V rakouských dějinách umění bylo jen málo záměrů, které by hned od začátku musely čelit tolika překážkám. Stavbu almy mater Rudolfiny dokončil v roce 1883 Heinrich Ritter von Ferstel. Jednalo se o jednu z historizujících monumentalních staveb na vídeňské Ringstraße ve stylu francouzsko-italské renesance. Ferstel počítal i s výzdobou interiéru, nicméně její realizace musela být odložena kvůli nedostatku peněz a Ferstelově smrti v roce 1884. V roce 1894 byl záměr obnoven a zakázku, na niž byl schválen rozpočet 60.000 zlatých (dnes cca 400.000 eur), získali Gustav Klimt a Franz Matsch – patrně díky libivé výzdobě budov z gründerského období na Ringstraße a různých divadel v monarchii realizované Uměleckou kompanií.

V roce 1898 byly návrhy prostředního obrazu a čtyř fakult poprvé předloženy umělecké komisi ministerstva pro výuku a „artistické komisi“ univerzity. Proti Matschovu návrhu ústředního obrazu *Vítězství světla nad temnotou* a obrazu fakulty Teologie nebyly žádné námítky. Klimtovy návrhy obrazů *Medicina*, *Právnictví* a *Filosofie* však sklidily první odpor. Oba umělci byli vyzváni, aby sjednotili svůj styl, což by pro Klimta umělecky znamenalo krok zpět.

Klimtův radikální umělecký přerod od historismu v Makartově stylu k secesi rakouského typu probíhal od konce 90. let 19. století do vzniku světznámé malby *Polibek* v roce 1907. Opustil tradiční a po staletí srozumitelné znaky a symboly v alegorických vyobrazeních ve prospěch nových uměleckých řešení. V roce 1899 Klimt v téměř vizionářské předtuše napsal na svou malbu *Nuda Veritas* slova Friedricha Schillera „Nemůžeš-li se svými skutky a uměním zavděčit všem, zavděč se alespoň několika. Líbí se všem je špatné.“

Každá veřejná prezentace jeho obrazů fakult, které Klimt do roku 1907 z valné části mnohokrát přepracoval, vyvolala spory mezi jeho příznivci a odpůrci. Profesorský sbor se v petici zasláné ministerstvu pro výuku postavil proti umístění obrazů do univerzitní auly a Klimtova aspirace na profesuru na akademii výtvarných umění byla opakovaně zamítnuta. V roce 1905 Klimt nakonec od zakázky odstoupil a s podporou svého mecenáše Augusta Lederera vrátil ministerstvu honorář ve výši 30.000 korun (dnes cca 162.000 eur). Jeho obrazy fakult se posléze staly majetkem různých veřejných a soukromých sbírek. V roce 1943 byly všechny tři obrazy fakult k vidění naposledy, a to na klimtovské výstavě v galerii Friedrichsstraße (bývalá Secese). Kvůli hrozícímu bombardování Vídně musela být díla přemístěna na zámek Immendorf v Dolních Rakousích. V posledních dnech války obrazy fakult shořely spolu s mnoha dalšími Klimtovými malbami při požáru založeném ustupujícími německými jednotkami.

Selten hat es in der österreichischen Geschichte der Kunst ein Vorhaben gegeben, das von Anfang an so vielen Widerständen ausgesetzt war. Die Alma Mater Rudolfina wurde 1883 als eines der historistischen Monumentalbauten der Wiener Ringstraße von Heinrich Ritter von Ferstel im Stil der französisch-italienischen Renaissance fertiggestellt. Die künstlerische Ausstattung war von Ferstel bereits angedacht, musste aber aus Geldmangel und durch seinen Tod im Jahr 1884 verschoben werden. 1894 wurde dies wieder aufgegriffen und Gustav Klimt und Franz Matsch erhielten – wohl wegen der publikumswirksamen Ausschmückung gründerzeitlicher Ringstraßengebäude und verschiedener Theater in der Monarchie als „Künstlercompagnie“ – den Auftrag, für den ein Budget von 60.000 Gulden (heute ca. 400.000 Euro) genehmigt wurde.

1898 gelangten die Entwürfe für das Mittelbild und die vier Fakultäten erstmals zur Vorlage bei der Kunstkommission des Unterrichtsministeriums und der „Artistischen Kommission“ der Universität. Matschs Entwurf für das Mittelbild „Sieg des Lichtes über die Finsternis“ sowie sein Entwurf für das Fakultätsbild „Theologie“ erfuhren keine Einwände. Klimts Entwürfe für die Fakultätsbilder „Medizin“, „Jurisprudenz“ und „Philosophie“ hingegen ernteten erste Widersprüche. Von beiden Künstlern verlangte man eine Angleichung des Stils, was für Klimt einen künstlerischen Rückschritt bedeutet hätte.

Klimts künstlerischer Wandel vom Historismus im Stile Makarts hin zum Jugendstil österreichischer Prägung vollzog sich zwischen dem Ende der 1890er Jahre bis zum weltberühmten Gemälde „Der Kuss“ des Jahres 1907 auf radikale Weise. Allhergebrachte und über Jahrhunderte hinweg verständliche Zeichen und Sinnbilder in der Darstellung von Allegorien wurden zugunsten neuer künstlerischer Lösungen aufgegeben. 1899 vermerkte Klimt fast visionär ahnend auf seinem Gemälde „Nuda Veritas“ die Worte Friedrich Schillers: „Kannst Du nicht allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk, mach es wenigen recht. Vielen gefallen ist schlimm.“

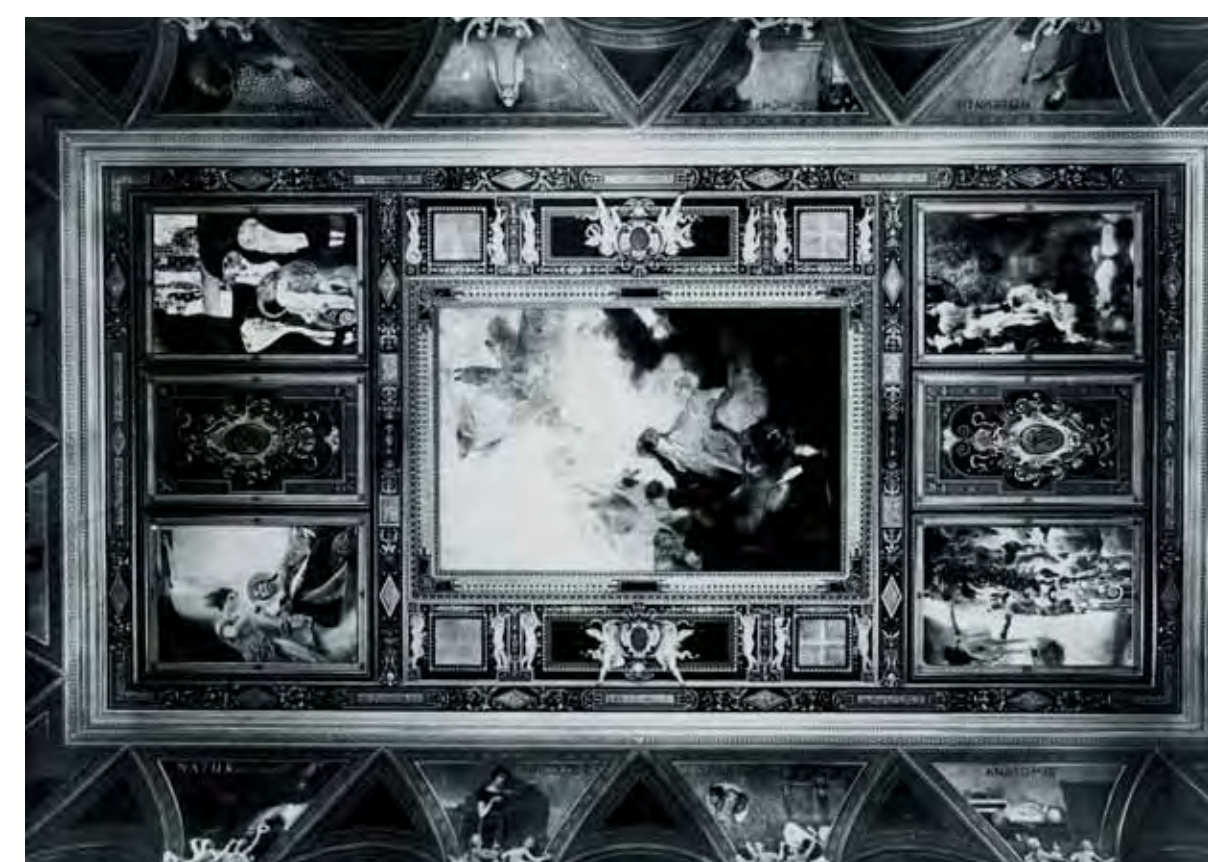
Jede öffentliche Präsentation der Fakultätsbilder, die Klimt bis 1907 großteils mehrmals überarbeitete, löste Auseinandersetzungen zwischen seinen Förderern und Kritikern aus. Das Professorenkollegium sprach sich in einer Petition an das Unterrichtsministerium gegen die Anbringung im Festsaal der Universität aus, Klimts Bewerbung als Professor an der Akademie der bildenden Künste wurde mehrmals abgelehnt. Gustav Klimt trat schließlich 1905 vom Auftrag zurück und zahlte das Honorar von 30.000 Kronen (heute ca. 162.000 Euro) mit Unterstützung seines Mäzens August Lederer an das Ministerium zurück. Seine Fakultätsbilder verstreuten sich daraufhin in den Besitz öffentlicher und privater Sammlungen. 1943 waren die drei Fakultätsbilder anlässlich der Klimt-Ausstellung im Ausstellungshaus Friedrichsstraße (ehem. Secession) zum letzten Mal zu sehen. Die drohenden Bombenangriffe auf Wien machten eine Verlagerung der Kunstwerke nach Schloß Immendorf in Niederösterreich notwendig. Gemeinsam mit vielen anderen Klimt-Gemälden verbrannten die Fakultätsbilder in den letzten Kriegstagen durch Feuerlegung deutscher Rückzugstruppen.



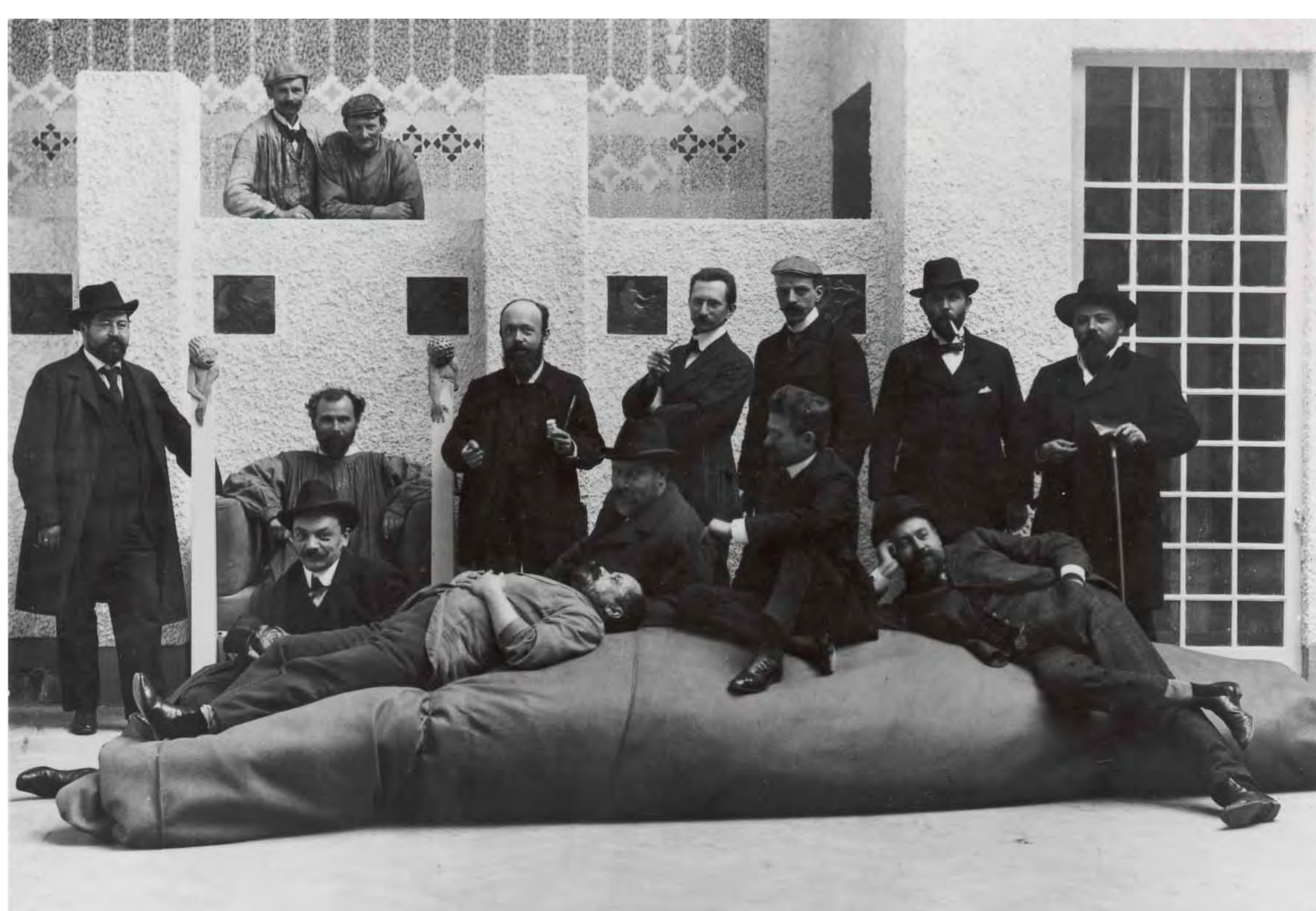
Gustav Klimt, kolem roku 1905



Hygiea, detail od Matscha



Rekonstrukce díla Klimta v Festsaal
Rekonstrukce díla Klimta v Festsaal



Klimt and Mitglieder der Secession, 1902
Klimt a členové Secese, 1902

Klimt a Vídeňská secese (1897–1905) Klimt und die Wiener Secession (1897–1905)

Založení Vídeňské secese je považováno za významný milník umělecké obnovy ve Vídni na přelomu 19. a 20. století a za okamžik zrození vídeňského secesního stylu. Dvacet tři umělců nespokojených s tehdejší výstavní politikou a inspirovaných nedávným založením Secese v Paříži a Mnichově opustilo v květnu roku 1897 Společenství výtvarných umělců Vídne v Domě umělců, které dosud udávalo tón a umělecky bylo poplatné stylu Hanse Makarta, a založilo Sdružení výtvarných umělců Rakouska – Secesi. Mezi ně patřil především Gustav Klimt, Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Kolo Moser a Carl Moll. Secessio znamená oddělení či odstěpení, čímž je zde myšleno odpoutání se od historických akademických tradic. Secesionisté umělecky vycházeli z mezinárodní moderny. K hlavním charakteristickým rysům tohoto „nového uměleckého stylu“ patří symbolistický a přísně formální přístup, tendence k plošnému zobrazování a vliv východní Asie.

Gustav Klimt se stal prvním předsedou sdružení a také sám navrhl jeho výstavní pavilon. Koncipoval rovněž plakát první výstavy v roce 1898, který zobrazuje mladého Thésea, kterak sledován bohyní umění Athénou bojuje s Minotaurem a symbolizuje tak boj secese s historickým balastem tradice. Plakát byl státem cenzurován kvůli Théseově téměř úplné nahotě, kterou musel Klimt „zakaširovat“ rozmístěním stromů. Budova, kterou nakonec na prominentním místě na náměstí Naschmarkt postavil Joseph Maria Olbrich, byla otevřena v roce 1898 a Vídeňané jí dodnes láskyplně přezdívací

Krauthappel (hlávka zeli). Nad bílým kvádem připomínajícím chrám se tyčí okázalá kupole s více než třemi tisíci pozlacenými vavřínovými listy. Heslem secesionistů se stal citát kritika umění Ludwiga Hevesiho „Době její umění. Umění jeho svobodu“, který zdobí vstupní portál.

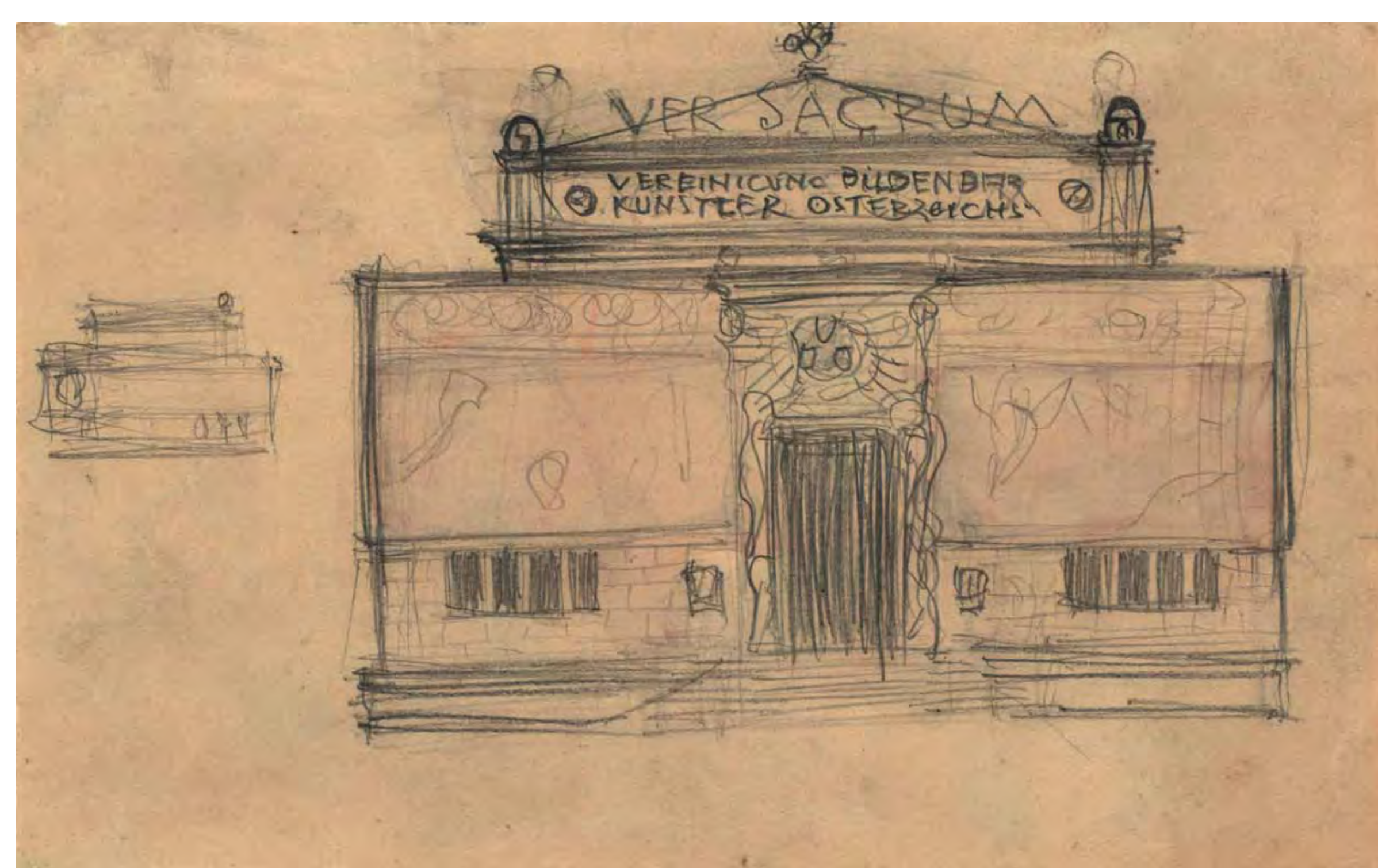
Mezi lety 1897 a 1905 uspořádala Secese 23 průkopnických výstav. Právě Secesi vděčí Vídeň za to, že tehdy měla možnost seznámit se se současným uměním Evropy, mimo jiné s díly Cézanna, Moneta, van Gogha, Rodina, Muncha či Hodlera. Výstavy doplňovaly umělecky jedinečné plakáty, neobvykle koncipované katalogy a prostorově uspořádání, které díky své geometrické, průzračné koncepci dodnes působí přímo záračně moderně. Časopis Ver Sacrum, který vycházel pravidelně v letech 1898 až 1903, vynikal vedle příspěvků z oblasti literatury a umění zejména grafickým zpracováním, pro něž členové navrhovali titulký a dekoraci. Na jaře roku 1905 Gustav Klimt sdružení po vnitřních neshodách o obsahovém zaměření Secese s tzv. Klimtovou skupinou opustil. Bez něj již skvostný cyklus výstav nepokračoval.

Die Gründung der Wiener Secession gilt als das markante Zeichen der künstlerischen Erneuerung im „Wien um 1900“. Unzufrieden mit der damaligen Ausstellungspolitik und ermutigt durch die vorangegangenen Secessionsgründungen in Paris und München verließen 23 Künstler, darunter allen voran Gustav Klimt, Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Kolo Moser und Carl Moll im Mai 1897 die bis dato tonangebende und künstlerisch von Hans Makart geprägte „Genossenschaft bildender Künstler Wiens“ im Künstlerhaus um sich zur „Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Secession“ zu formieren. Secessio bedeutet Abspaltung und meint die Loslösung von historischen, akademischen Traditionen. Künstlerisch orientierten sich die Secessionisten an der internationalen Moderne. Symbolistische und streng formale Bestrebungen, die Tendenz zu einer flächigen Gestaltungsweise und der Einfluss Ostasiens sind wesentliche Charakteristika dieser neuen „Stilkunst“.

Gustav Klimt wird der erste Präsident der Vereinigung und gestaltet auch selbst einen Entwurf für das Ausstellungsgebäude. Ebenso konzipiert er das Plakat zur ersten Ausstellung 1898, das – beobachtet von Athene, der Schutzgöttin der Künste – den jungen Theseus im Kampf gegen Minotaurus darstellt und die Auseinandersetzung der Secession mit dem historischen Ballast der Tradition symbolisiert. Das Plakat wird aufgrund des fast völlig nackten Theseus vom Staat zensuriert und musste von Klimt durch vereinzelt Bäume „kaschiert“ werden.

Das letztendlich von Joseph Maria Olbrich errichtete, prominent am Naschmarkt gelegene Haus wird Ende 1898 eröffnet und bis heute von den Wienern liebevoll „Krauthappel“ genannt. Über einem weißen, tempelartigen Quader erhebt sich eine prunkvolle Kuppel mit über 3.000 vergoldeten Lorbeerblättern. Ein Zitat des Kunstkritikers Ludwig Hevesis – „Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit“ – wird der Wahlspruch der Secessionisten und schmückt das Eingangsportal.

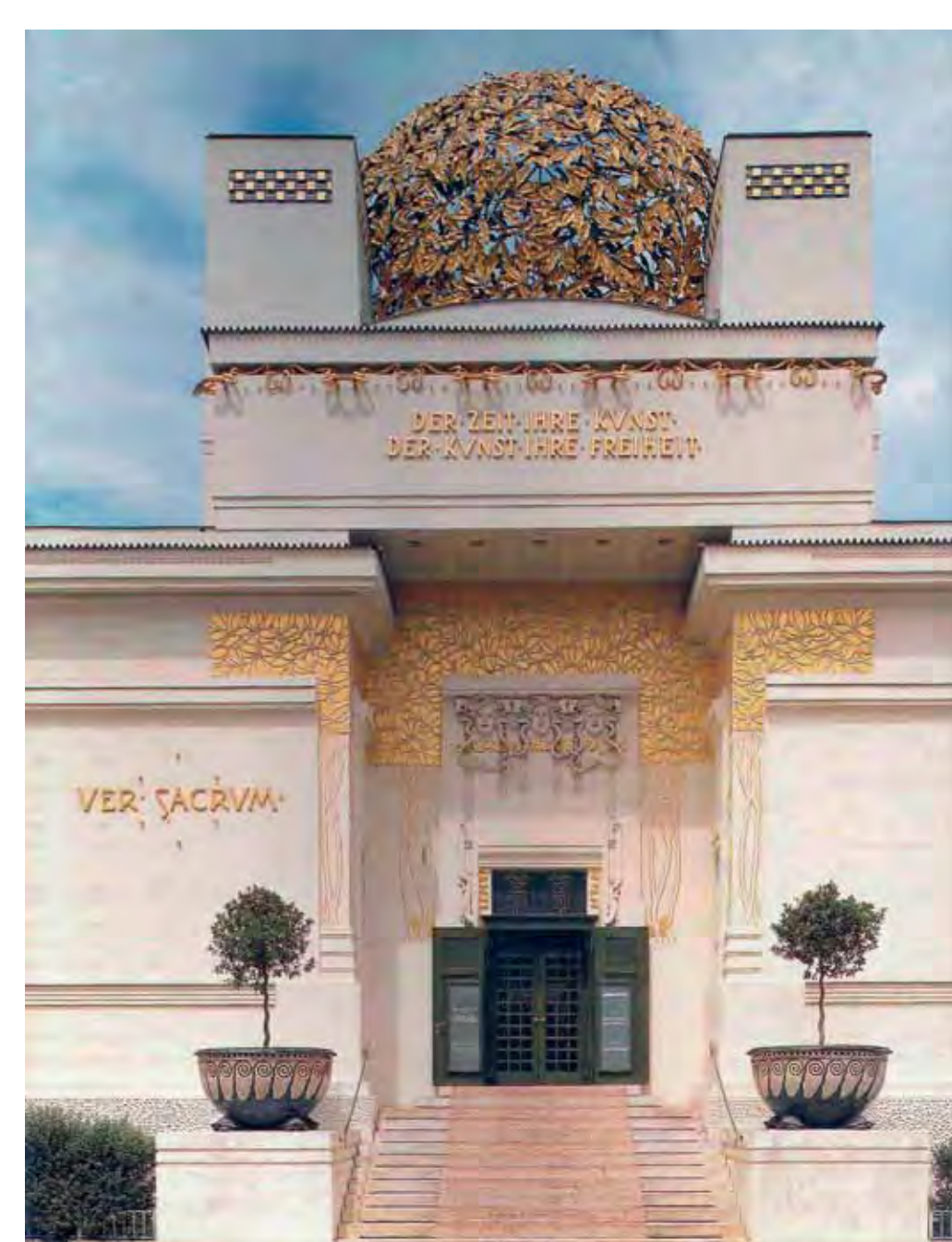
Zwischen 1897 und 1905 veranstaltete die Secession 23 wegweisende Ausstellungen und es ist der Secession zu verdanken, dass man damals zeitgenössische Kunst aus Europa, darunter Werke von Cézanne, Monet, van Gogh, Rodin, Munch oder Hodler, in Wien sehen konnte. Begleitet wurden die Ausstellungen von künstlerisch herausragenden Plakaten, außergewöhnlich gestalteten Katalogen und einer Raumbestaltung, die in ihrer geometrischen, klaren Konzeption bis heute atemberaubend modern anmutet. In der zwischen 1898 und 1903 regelmäßig herausgegebenen Zeitschrift „Ver Sacrum“ („Heiliger Frühling“) stand neben Beiträgen aus Literatur und Kunst besonders die grafische Gestaltung im Vordergrund, für die die Mitglieder Titelvignetten und dekorative Entwürfe lieferten. Nach internen Auseinandersetzungen hinsichtlich der inhaltlichen Ausrichtung der Secession verlässt Gustav Klimt im Frühjahr 1905 mit der sogenannten „Klimt-Gruppe“ die Vereinigung. Die glanzvolle Ausstellungsreihe wird ohne ihn nicht mehr fortgesetzt.



Skizze für das Gebäude der Secession, 1897, Privatbesitz
Skizka budovy Secese, 1897, v soukromém vlastnictví



Ansicht der Secession, um 1900
Pohled na Seces, kolem roku 1900



Ansicht der Secession, 2011
Pohled na Seces, 2011



Plakát zur 1. Kunstausstellung der Secession, 1898, Privatbesitz
Plakát k první výstavě umělců rakouské Secese, 1898/1902, Leopold Museum, Vídeň



Exlibris der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, 1898/1902, Leopold Museum, Wien
Exlibris (obrázek výtvarných umělců rakouské Secese, 1898/1902, Leopoldovo múzeum, Vídeň



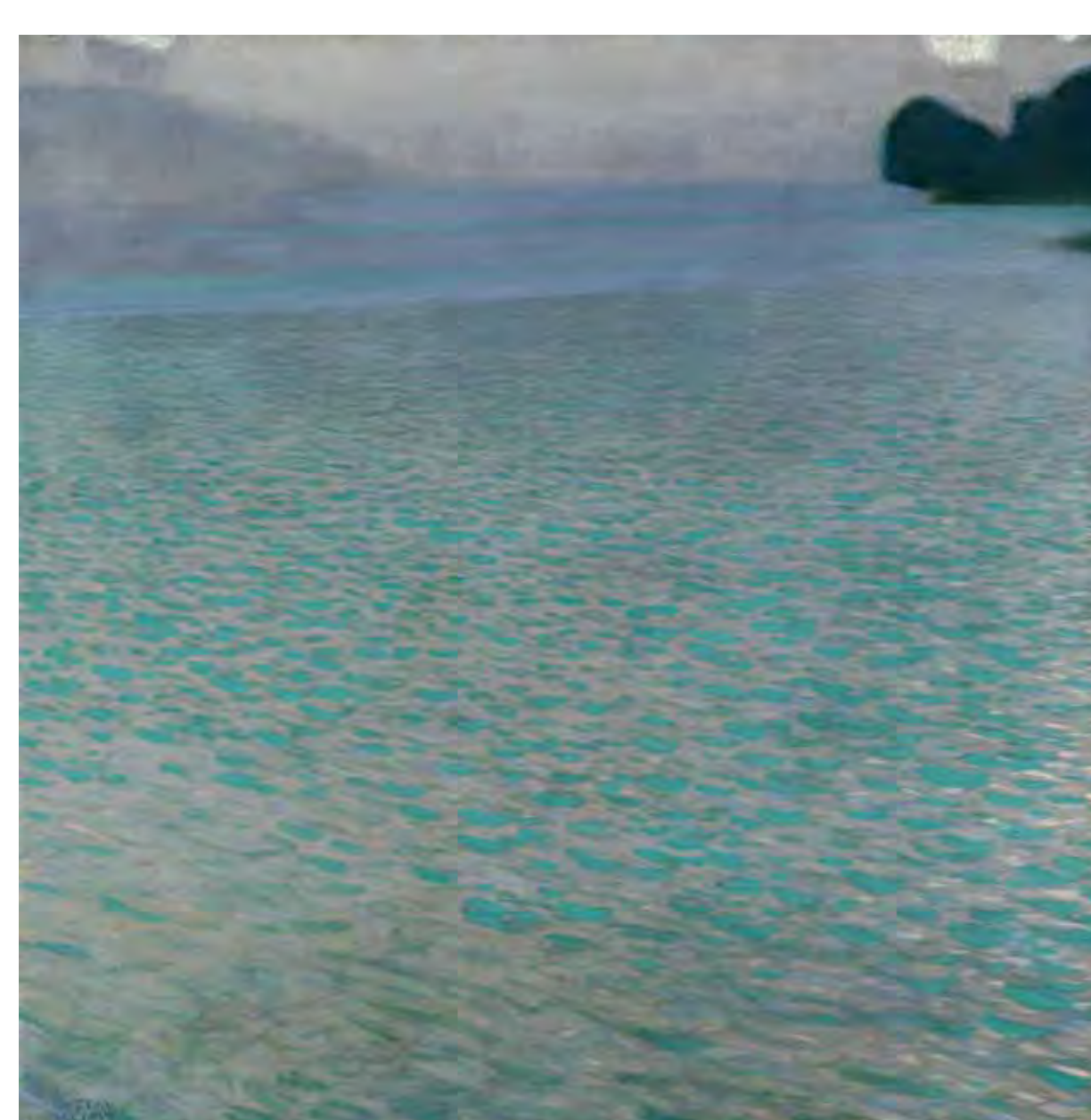
Ver Sacrum, 1898, Privatbesitz
Ver Sacrum, 1898, v soukromém vlastnictví



Ein Morgen am Teich, 1898, Leopold Museum, Wien
Foto: U. Janku, 1899, Leopoldmuseum, Wien



Der Sumpf, 1900, Privatbesitz
Bavla, 1900, v soukromém vlastnictví



Attersee, 1900, Leopold Museum, Wien
Jozsef Attersee, 1900, Leopoldmuseum, Wien



Die große Pappel I, 1900, Privatbesitz, New York
Willy Spill, 1900, v soukromém vlastnictví, New York

Klimtovy krajiny (1898–1917) Klimts Landschaften (1898–1917)

Gustav Klimt, proslulý zejména svými alegoriemi a portréty dam, se relativně pozdě začal věnovat i krajinomalbě. Jeho první díla tohoto žánru pocházejí z roku 1898, kdy se stal předsedou krátce předtím založené Vídeňské secese. Obecně kulturně politické zmatky a veřejný rozruch kolem jeho obrazů pro vídeňskou univerzitu byly patrně příčinou, že se začal více věnovat poklidnějším tématům.

Mezi 250 dnes známými malbami Gustava Klimta najdeme více než 50 krajin, jež vznikaly převážně během „letních osvěžení“ v kraji kolem jezera Attersee, kde mezi lety 1900 až 1916 trávil téměř všechna léta.

Od roku 1899 mají Klimtovy krajiny pouze čtvercový formát. Nyní maluje především rybníky a mokřady, rozkvetlé venkovské zahrady a pohledy do hloubi lesa. Při volbě motivů Klimt zůstává poplatný tradici rakouského náladového realismu; neobvyklými a troufalými vysečeními obrazů však dokazuje, že je velice moderním malířem. Například na vyobrazení velkého topolu tento impozantní strom na horním okraji obrazu radikálně urizne. Na malbě *Attersee*, kterou jeden soudobý kritik umění nazval „rámem plným jezerní vody“, snížil dojem hloubky obrazu na minimum pomocí extrémně vysoko začínajícího horizontu.

Klimt ve svých dílech pracuje s výdobytky různých uměleckých směrů: vodní hladina malby *Bažina* nese náznaky impresionismu, mozaikovitá spleť barevných teček na velkém topolu naopak prozrazuje autorův velice osobní vztah k otázkám pointilismu. Dílo Vincenta van Gogha pak Klimta fascinovalo

od jeho cest do Francie a výstav Secese v letech 1903, 1906 a 1909, které ve Vídni vůbec poprvé prezentovaly působivě barevné a temperamentní práce tohoto Holanďana. Individuální interpretace Goghova umění je patrná například na obraze *Stromovádi k zámku Kammer*.

Ve svých pozdních krajinomalbách se Gustav Klimt zabýval fauvismem a kubismem. Zatímco jeho dřívější díla byla občas silně stylizovaná, jsou pro jeho plošné krajinové kompozice z pozdního období, které již rezignují na klasické centrum obrazu, typické pastózní a zářivé barvy, jako například na malbě *Hájovna ve Weißenbachu* nebo na Klimtově poslední krajinomalbě, pohledu na Unterach na jezeře Attersee.



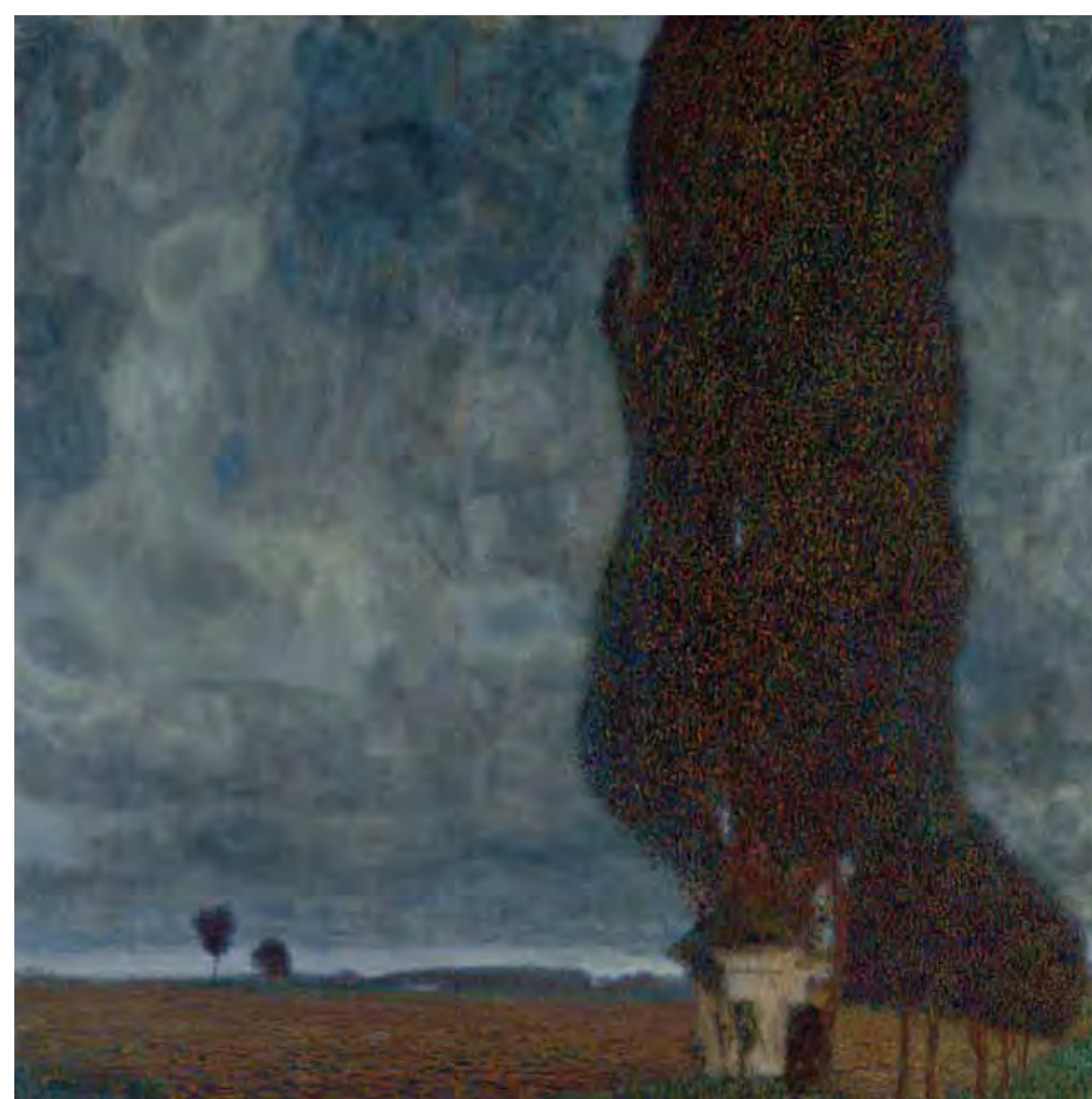
1900 bis 1916 nahezu jeden Sommer verbrachte.

Ab 1899 haben Klimts Landschaftsbilder ausschließlich quadratisches Format. Er malt nun vor allem Teiche und Sümpfe, blühende Bauergärten und tiefe Waldeinblicke. Bei der Wahl seiner Motive steht Klimt in der Tradition der österreichischen Stimmungsrealisten, wobei er sich jedoch durch ungewöhnliche

und gewagte Bildausschnitte als sehr moderner Maler erweist. So schneidet er beispielsweise in der Darstellung der großen Pappel den titelgebenden imposanten Baum radikal am oberen Bildrand ab. Im Gemälde „Attersee“, das ein zeitgenössischer Kunstkritiker „Rahmen voller Seewasser“ nannte, reduziert er die Tiefenwirkung der Darstellung durch den extrem hoch angesetzten Horizont auf ein Minimum.

Klimt verarbeitet in seinen Werken die Errungenschaften verschiedener Kunstströmungen: Die Wasseroberfläche des Gemäldes „Der Sumpf“ zeigt Anklänge an den Impressionismus, das mozaikartige Geflecht aus Farbtupfen in der großen Pappel verrät dagegen eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit dem Pointillismus. Das Werk Vincent van Goghs faszinierte Klimt wiederum seit seinen Frankreich-Reisen und den Secessionsausstellungen von 1903, 1906 und 1909, in denen die farbintensiven und temperamentvollen Arbeiten des Niederländers erstmals in Wien präsentiert wurden. Eine individuelle Auslegung der Kunst van Goghs kann man zum Beispiel in der „Allee zum Schloss Kammer“ erkennen.

In den späten Landschaftsbildern setzt sich Gustav Klimt mit den Strömungen des Fauvismus und Kubismus auseinander. Während seine früheren Werke mitunter stark stilisiert waren, sind die flächigen, auf ein klassisches Bildzentrum verzichtenden Landschaftskompositionen des Spätstils nun von pastosen und leuchtenden Farben bestimmt, wie im Gemälde „Forsthaus in Weißenbach“ oder Klimts letzter Landschaft, einer Ansicht von Unterach am Attersee, deutlich zu sehen ist.



Die große Pappel II (Achtzigjährige Giechler), 1902/03, Leopold Museum, Wien
Willy Spill II (Bildet) in bořku, 1902/03, Leopoldmuseum, Wien



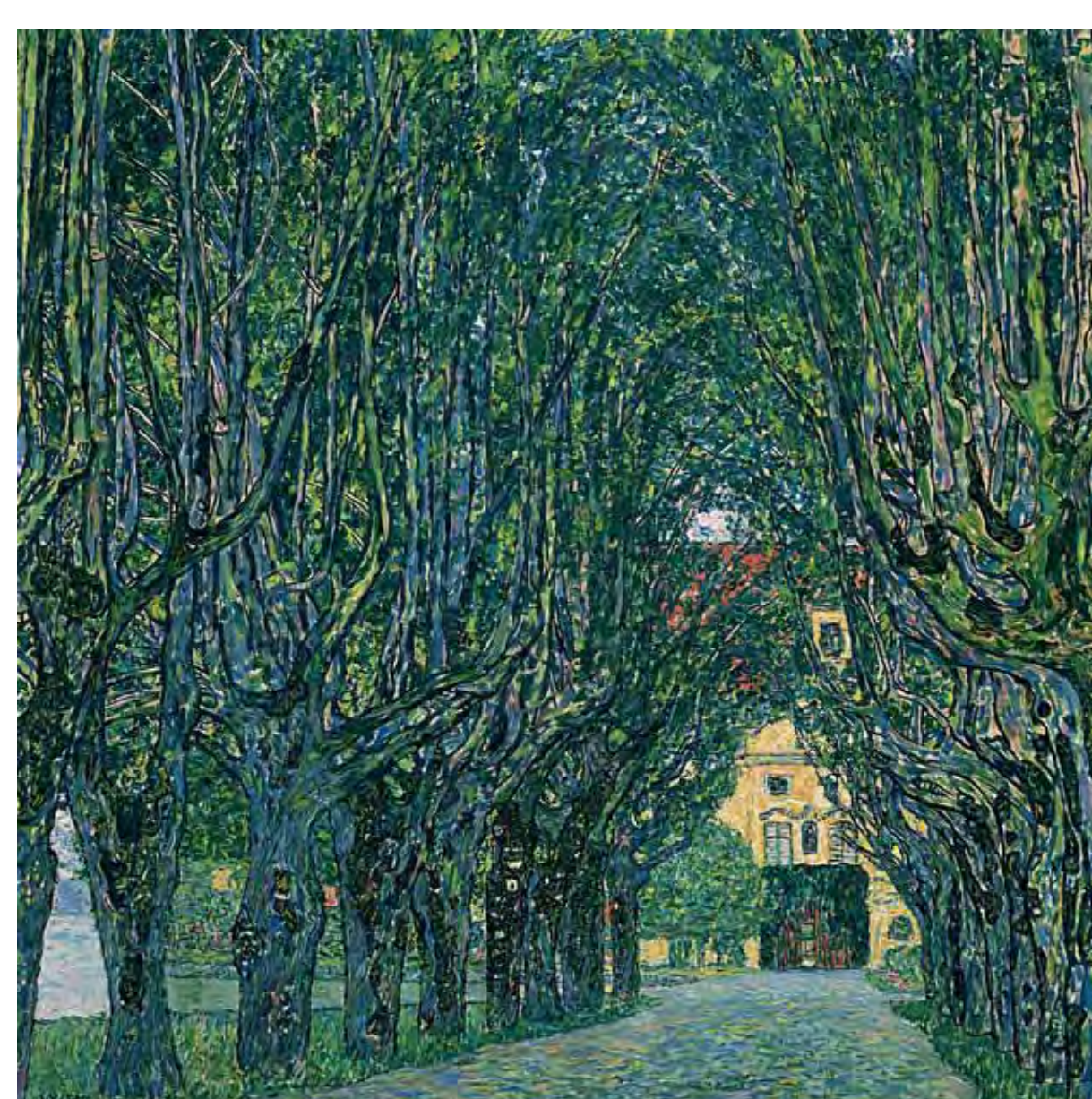
Birkenwald (Buchenswald), 1903, Privatbesitz
Březina (Březka), 1903, v soukromém vlastnictví



Blumengarten mit Sonnenblumen, 1903, Bevedere, Wien
Venkovská zahrada se slunečnicemi, 1903, Bevedere, Vídeň



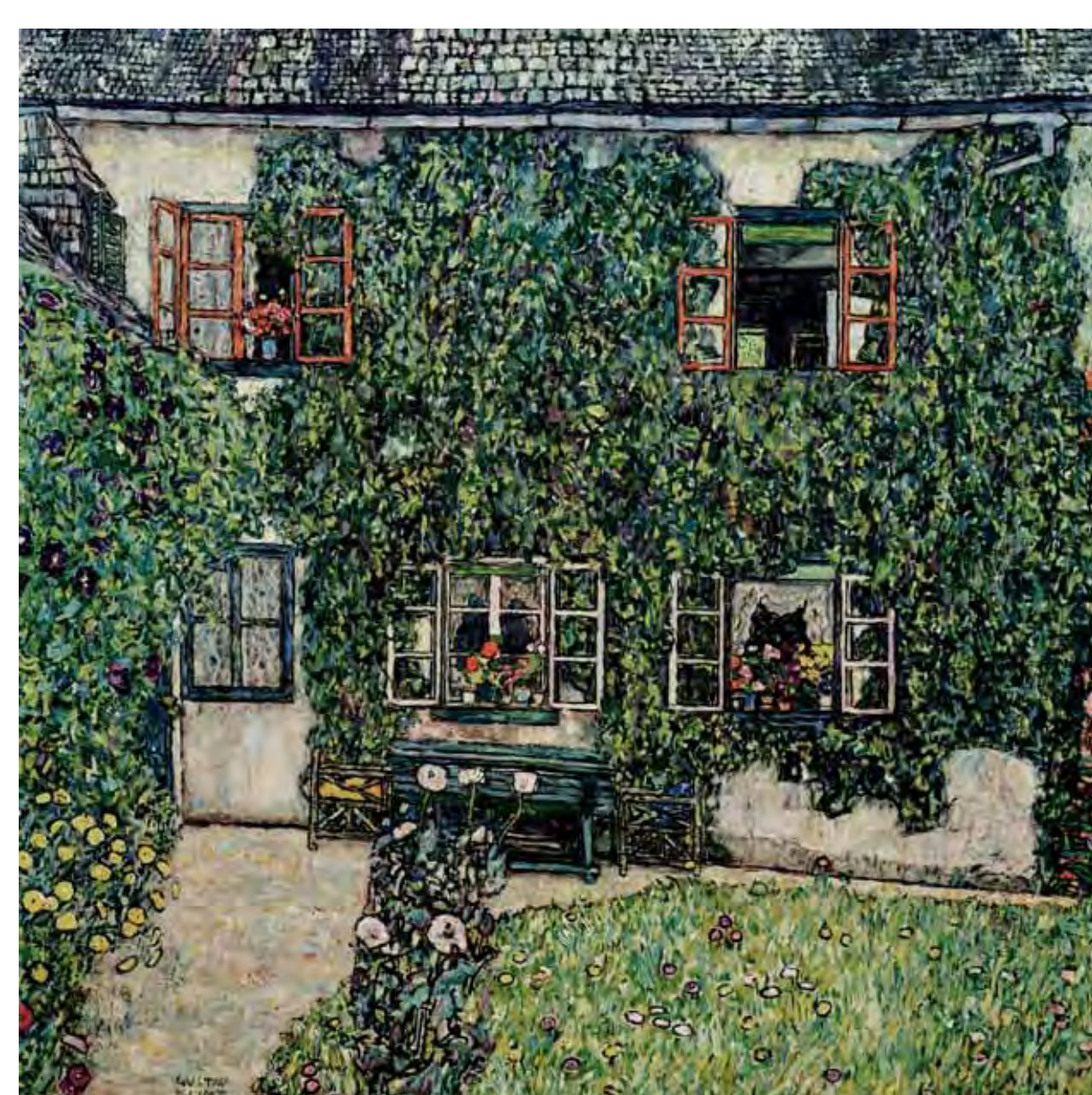
Schloss Kammer am Attersee II, 1908/10, Bevedere, Wien
Zámek Kammer u jezera Attersee II, 1908/10, Bevedere, Vídeň



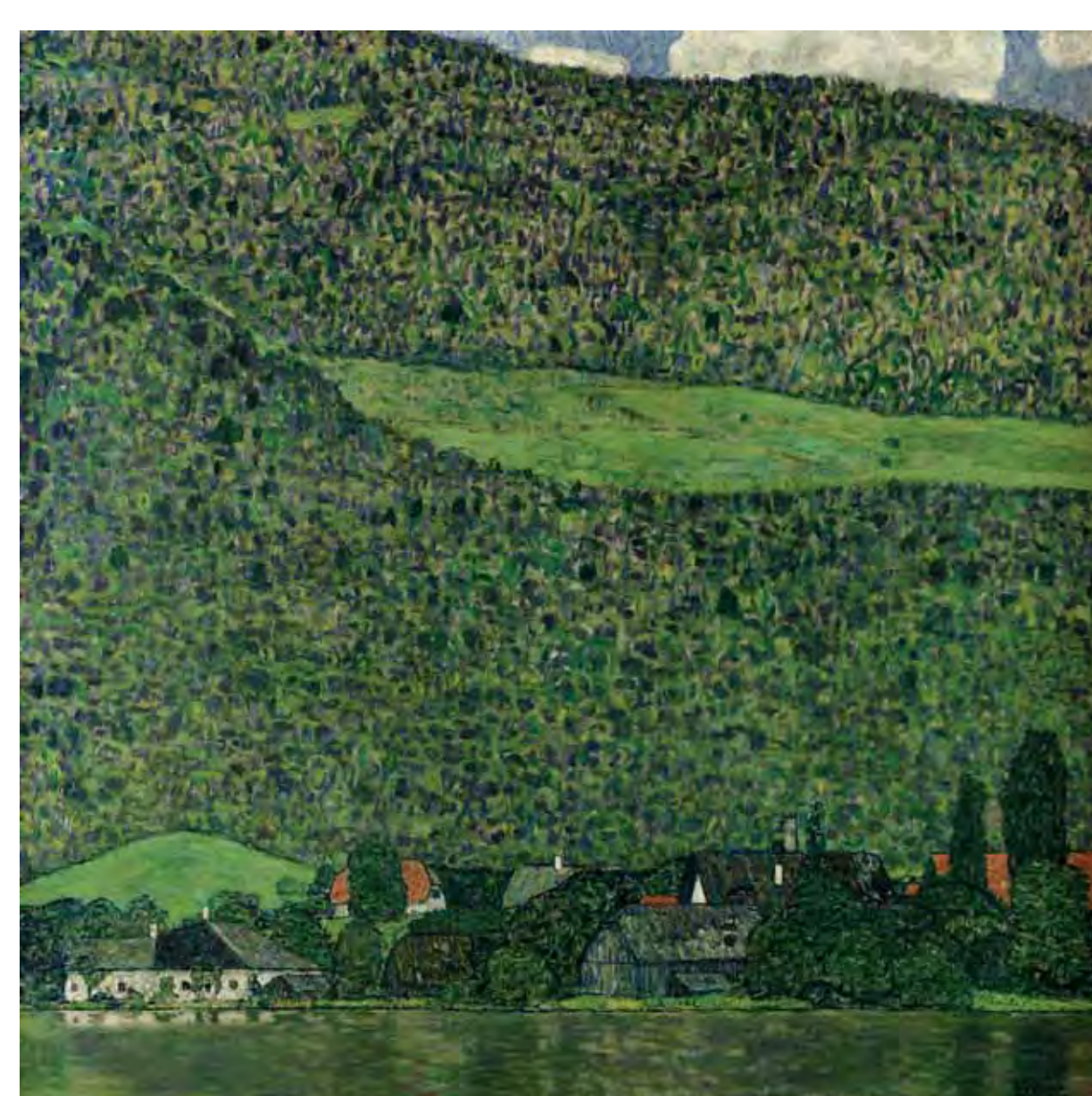
Allee zum Schloss Kammer, 1912, Bevedere, Wien
Stromovádi k zámku Kammer, 1912, Bevedere, Vídeň



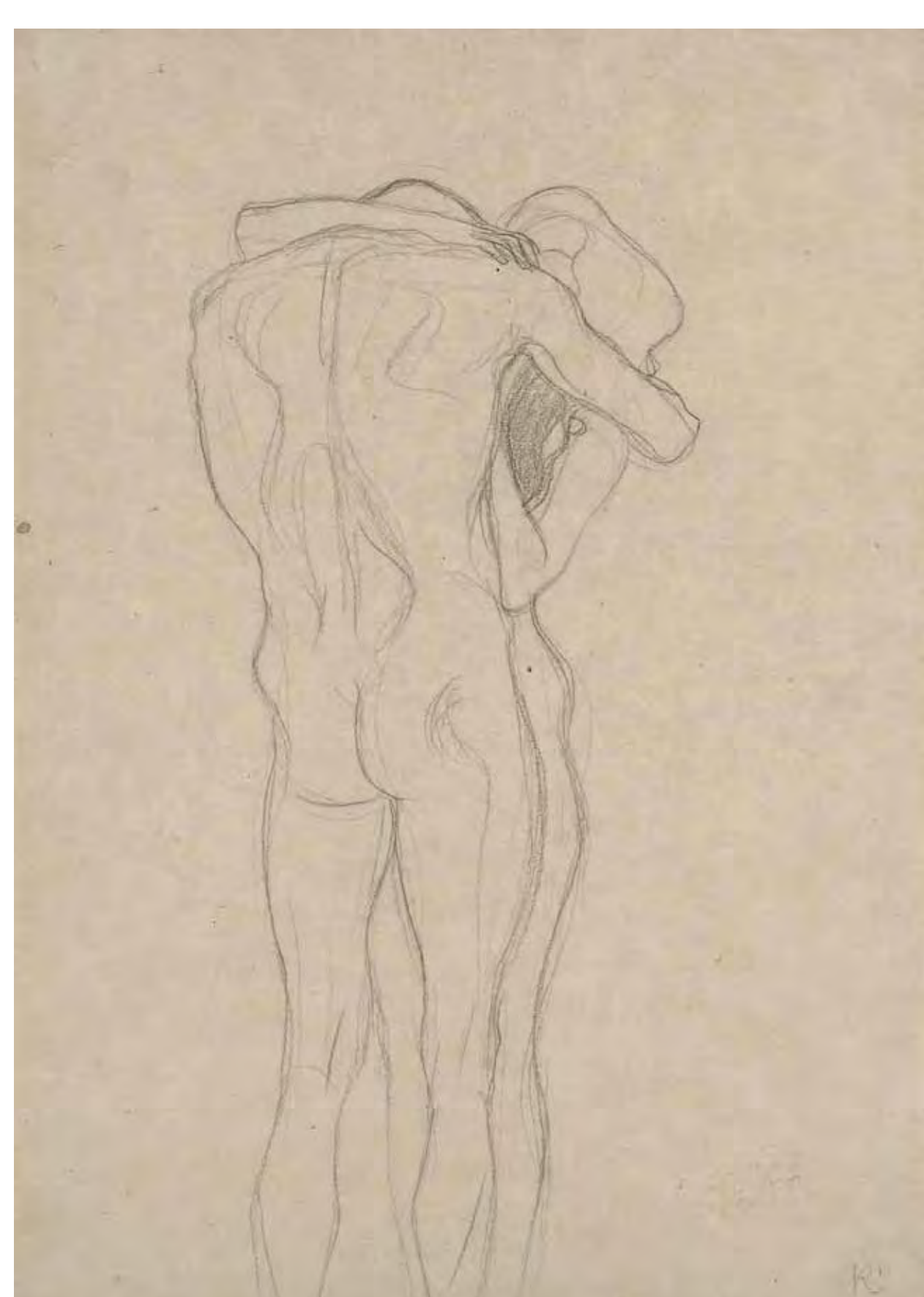
Makroste am Gardsee, 1913, verbrannt auf Schloss Innsbruck 1940
Makroste u jezera Garda, 1913, obraz došel na graňku inzerování v roce 1940



Forsthaus in Weißenbach I, 1914, Privatbesitz, New York
Hájovna ve Weißenbachu I, 1914, v soukromém vlastnictví, New York



Litzberg am Attersee, um 1915, Privatbesitz
Litzberg u jezera Attersee, kolem roku 1915, v soukromém vlastnictví



Sich umarmendes Paar (Studie zum „Beethovenbild“), 1902, Leopold Museum, Wien
 Objekat je pri (Studie k Beethovenovom slikanju), 1902, Leopoldovo muzeum, Viedeň



Mädchen mit Hut und Cape im Profil, 1897/98, Leopold Museum, Wien
 Dievča s klobúkom a plášťom z profilu, 1897/98, Leopoldovo muzeum, Viedeň



Mädchen beim Strumpfstricken, 1908/09, Leopold Museum, Wien
 Dievča pri obliekani pančoch, 1908/09, Leopoldovo muzeum, Viedeň



Auf dem Bauch liegender Mädchen-Nakblat mit Rückenbild, 1904, Leopold Museum, Wien
 Dievča položená s chrbtom na štybku s hrbtom, 1904, Leopoldovo muzeum, Viedeň

Klimt jako kreslíř Klimt als Zeichner

Klimtovy kresby je nutné chápat téměř výlučně v souvislosti s jeho malbami. Z ohromného množství aktů, které vznikly v malířových ateliérech, se dodnes dochovaly zhruba čtyři tisíce prací. Jedná se převážně o kresby a jen několik málo akvarelů. Jen minimum kreseb je signováno, protože Klimt tyto listy jen výjimečně tvořil pro veřejnost. Dnes jsou tyto plynulé sledy čar hrdě vlastněným majetkem muzeí či žádanými objekty na trhu s uměním. Klimt své myšlenky a motivy zachytil také v četných skicácích.

Stejně jako Klimtovy malby prošly jeho kresby proměnou od historismu přes secesi až k rané expresionistickým pracím. Ranou fází jeho vývoje představují např. čistokresby pro dílo *Alegorie a emblemy* vydávané Martinem Gerlachem v letech 1881–1884, nebo studie pro hudební salónek paláce Dumba 1898/99. Koncem 90. let 19. století se objevuje tzv. šrafovaný styl.

Pro tento efektivní způsob kresby, kdy se střídá světlé s tmavým, jsou typické rovnoběžné linie probíhající z pravého horního rohu doleva dolů jako jakýsi grafický děšť. Od roku 1904/05 Klimt experimentuje s novými formami a technikami. Do popředí se dostává zaoblená linie, černou křídou vystřídalá tvrdá

tužka a kreslicí papír, kdysi nejčastěji balící papír, vystřídal prosvítající papír japonský. Počínaje tímto obdobím také vzniká bezpočet erotických ženských aktů. Kolem roku 1910 se častěji objevují portréty zblízka, jež výjimečným způsobem odrážejí psychiku zobrazované osoby.

Na rozdíl od Klimtových maleb se jeho kresby setkávají s výraznější kritikou jen zřídka. Nicméně nařčení z pornografie při příležitosti výstavy v galerii Miethke ve Vídni v roce 1910 zapříčinilo, že v posledních sedmi letech života Klimt v Rakousku již téměř nevystavoval. Erotičnost jeho kreseb nespočívá pouze ve volbě tématu. Vyplyvá rovněž z dynamické obrysové linie aktů a záhybů a řásení oděvů portrétovaných osob. Světovou proslulost kreslíř Klimtovi přinesla především díla vzniklá po roce 1910. Po tomto roce jeho akty působí zvláštním způsobem oduševněle, nehmotně a v sepětí s nekonečnem.

Klimts Zeichnungen sind fast ausnahmslos in Zusammenhang mit seinen Gemälden zu sehen. Von der Unmenge an Aktzeichnungen, die in den Ateliers des Malers entstanden, sind heute rund 4.000 Arbeiten – großteils Zeichnungen und nur wenige Aquarelle – erhalten geblieben. Nur wenige Zeichnungen sind signiert, denn Klimt hat diese Blätter bloß in Ausnahmefällen für die Öffentlichkeit bestimmt. Heute sind diese fließenden Anordnungen von Strichen stolzer Museumsbesitz oder begehrte Objekte auf dem Kunstmarkt. Zusätzlich hat Klimt seine Ideen und Motive in zahlreichen Skizzenbüchern festgehalten.

Stilistisch erfahren Klimts Zeichnungen, genauso wie seine Gemälde, den Wandel vom Historismus über den Jugendstil hin zu ersten frühexpressionistischen Arbeiten. Für die frühe Phase seiner Entwicklung sind Reinzeichnungen für das von Martin Gerlach 1881–1884 herausgegebene Werk „Allegorien und Embleme“ zu nennen, aber auch Studien für den Musiksalon des Palais Dumba 1898/99. Gegen Ende der 1890er Jahre macht sich der sogenannte „Schraffurenstil“ bemerkbar. Von rechts oben nach links unten verlaufende parallele Linien in der Art eines „grafischen Regens“ charakterisieren diese effektvolle Zeichenweise im Changieren von Hell und

Dunkel. Ab 1904/05 experimentiert Klimt mit neuen Formen und Techniken. Die geschwungene Linie tritt in den Vordergrund, die schwarze Kreide wird von hartem Bleistift abgelöst und auch aus dem Zeichenpapier, vormals meist Packpapier, wird nun schimmerndes Japanpapier. Ab dieser Zeit entsteht auch eine Vielzahl von erotischen Frauenakten. Um 1910 finden sich zudem verstärkt nahsichtige Brustbilder, die in ganz besonderer Weise die Psyche der dargestellten Person verdeutlichen.

Klimts Zeichnungen waren, im Gegensatz zu seinen Gemälden, selten einer besonderen Kritik unterworfen. Einzig der Vorwurf der Pornografie anlässlich einer Ausstellung in der Galerie Miethke in Wien im Jahr 1910 veranlasste ihn, in seinen letzten sieben Lebensjahren fast nicht mehr in Österreich auszustellen. Das Erotische seiner Zeichnungen liegt nicht allein in der Thematik begründet, sondern kommt auch in der dynamischen Umrisslinie der Akte und in den Kringeln und Kräuseln der Gewänder der Porträtierten zum Ausdruck. Vor allem jene Werke der Jahre ab 1910 waren es, die Klimts Weltruhm als Zeichner begründeten. Seine Akte scheinen nunmehr in gewisser Weise vergeistigt, entmaterialisiert und vereinigt mit dem Unendlichen.



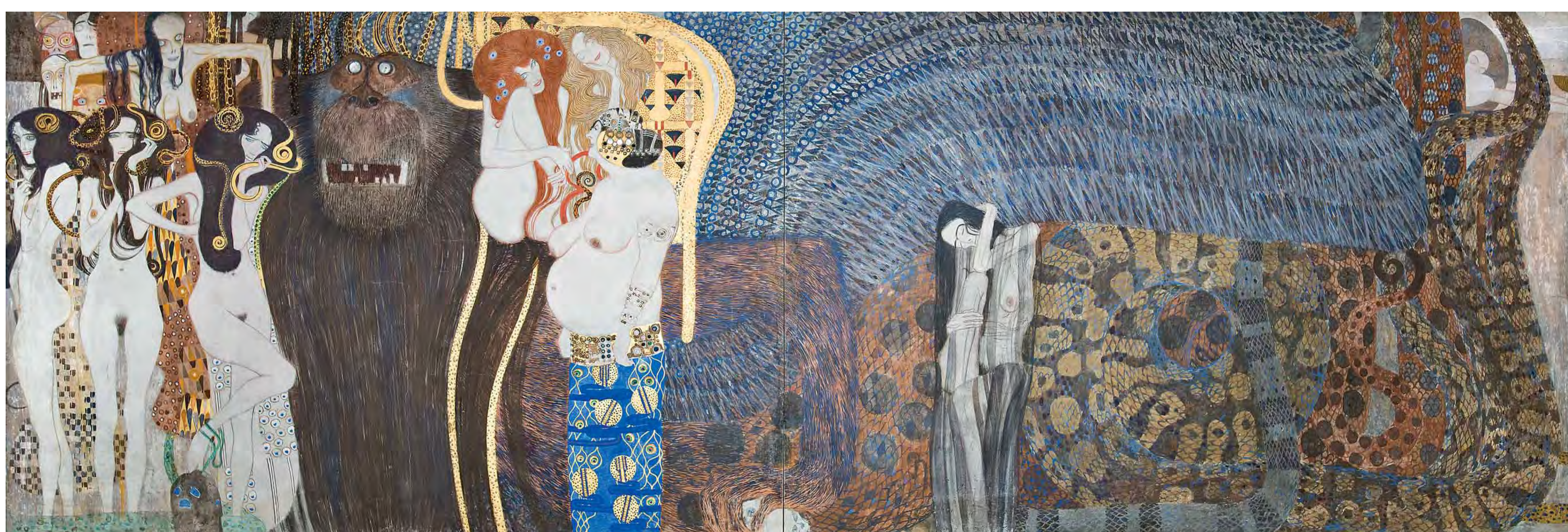
Sitzende mit graffitem Rock, 1910, Leopold Museum, Wien
 Sedláčka v výrazito šrafu, 1910, Leopoldovo muzeum, Viedeň



Studie zum Gemälde „Judith II“, um 1908, Leopold Museum, Wien
 Studie v maľbi „Judith II“, kolem roku 1908, Leopoldovo muzeum, Viedeň



Stehende Dame, 1910, Leopold Museum, Wien
 Sedláčka dáma, 1910, Leopoldovo muzeum, Viedeň



Beethovenfries, Schmalsteil: Die Feindlichen Gewalten, Krankheit, Wahnsinn, Tod, Wollust, Unaussehlichkeit, Unmöglichkeit, Höfender Kummer
Beethovenovský vlys, úžší strana: Neplánovaná sňatka, Nemoc, Šikana, Smrt, Chlíst, Neudobrot, Nešťastnost, Soužení

Klimtův Beethovenovský vlys (1902) Klimts Beethovenfries (1902)

Jednou z nejvýznamnějších výstav Vídeňské secese byla 14. přehlídka (15. dubna – 27. června 1902). Celá se odehrávala ve znamení hudebního skladatele Ludwiga van Beethovena (1770–1827), jehož 75. výročí úmrtí se v roce 1902 připomínalo. Ústřední prvek prezentace představovala Beethovenova socha od Maxe Klingerera, již umělec dokončil teprve krátce před výstavou, 25. března 1902. Členové Secese vynaložili velké úsilí, aby toto pro ně velice důležité dílo dovezli do Vídně, tedy do města, kde Beethoven zkomponoval svá slavná díla.

Josef Hoffmann navrhl prostorovou koncepci výstavy. Šlo o to, připravit pro Klingerovo dílo vhodný prostor a vše cíleně podřídit jedině společné myšlence. Zvláštností výstavy bylo, že jednotlivá umělecká díla nebyla označena jmény umělců, ale pouze jejich iniciálami. Rovněž katalog dodnes považujeme za jednu z umělecky nejdokonalějších výstavních publikací své doby.

Beethovenovský vlys Gustava Klimta zahajoval prohlídku výstavy v levém křídle Secese. Tato monumentální alegorie je dnes považována za počátek jeho „zlatého období“ a klíčové dílo na cestě jeho vývoje k symbolismu. Pro celé dílo je charakteristická izolace lidské postavy v ploše, funkční využití linií ke zdůraznění obsahu a dominance ornamentálnosti. Nástěnné malby vyvedené kazeinovými a zlatými barvami pokrývají v celkové délce více než třiceti čtyř metrů jako vlys v horní polovině stěny dvě podélně a jednu užší stranu místnosti a mají

být čteny zleva doprava. Jejich program vychází z interpretace 9. symfonie Ludwiga van Beethovena Richardem Wagnerem.

Beethovenovský vlys byl původně zamýšlen jako pomíjivé umělecké dílo v kontextu 14. výstavy Secese a stejně jako ostatní dekorativní malby měl být po skončení výstavy odstraněn a zničen. Pouze šťastné shodě okolností vděčíme za to, že se zachoval. Protože se na následující rok plánovala Klimtova retrospektiva, bylo rozhodnuto, že dílo prozatím zůstane na svém místě. Sběratel umění Carl Reininghaus v roce 1903 vlys koupil. Vlys byl sejmut ze zdi, rozřezán a na dvanáct let uložen v jednom vídeňském skladu nábytku, dokud jej Reininghaus v roce 1915 neprodal průmyslníkovi Augustu Ledererovi, jenž byl jedním z Klimtových nejvýznamnějších příznivců a tehdy vlastnil patrně nejobsáhlejší a nejdůležitější sbírku Klimtových obrazů. V roce 1938 byla rodina Ledererových vyvlastněna a vlys se dostal pod „státní správu“. Po konci druhé světové války se jej Erich Lederer rozhodl prodat Rakouské republice. Po celkové rekonstrukci budovy Secese je nástěnný cyklus od roku 1986 opět trvale zpřístupněn veřejnosti.

Als eine der wesentlichsten Ausstellungen der Wiener Secession ist die 14. Schau (15. April – 27. Juni 1902) zu nennen, die ganz im Zeichen des Musikers Ludwig van Beethoven (1770–1827) stand, an dessen 75. Todestag im Jahr 1902 gedacht wurde. Das Zentrum der Präsentation bildete eine von Max Klinger geschaffene Skulptur Beethovens, die erst kurz davor, am 25. März 1902, vollendet wurde. Die Secessionisten bemühten sich, dieses für sie sehr bedeutende Werk nach Wien zu bringen, um es in jener Stadt, in der Beethoven seine großen Werke schuf, auszustellen.

Josef Hoffmann plante das Raumkonzept der Ausstellung. Es galt, dem Werk Klingers einen entsprechenden Rahmen zu bereiten und alles bewusst unter eine Gesamtidee zu stellen. Eine Besonderheit der Ausstellung war es, dass die Kunstwerke nicht mit den Namen der Künstler versehen waren, sondern mit ihren Initialen. Auch der Katalog gilt bis heute als einer der künstlerisch vollendetsten Ausstellungspublikationen dieser Jahre.

Gustav Klimts „Beethovenfries“ eröffnete den Rundgang durch die Ausstellung im linken Seitenflügel der Secession. Die monumentale Allegorie gilt heute als Auftakt seiner „Goldenen Periode“ und als Schlüsselwerk in der Entwicklung des Künstlers hin zum Symbolismus. Die flächenhafte Isolierung der menschlichen Gestalt, die inhaltsbetonte Funktion der Linie und die dominierende Ornamentik prägen die Gesamtgestaltung. Die Wandmalereien in Kasein-

und Goldfarben erstrecken sich mit einer Gesamtlänge von über 34 Metern friesartig in der oberen Hälfte der zwei Längsseiten und einer Schmalseite und sind von links nach rechts zu lesen. Ihr Programm folgt einer Beschreibung der 9. Symphonie von Ludwig van Beethoven durch Richard Wagner.

Der Beethovenfries war ursprünglich nur als ephemeres Kunstwerk im Kontext der 14. Secessionsausstellung gedacht und sollte, wie die anderen Dekorationsmalereien auch, nach Ende der Ausstellung abgetragen und zerstört werden. Es ist einer glücklichen Fügung zu verdanken, dass der Fries erhalten blieb. Durch die im folgenden Jahr geplante Klimt-Retrospektive beschloss man, das Kunstwerk vorerst an Ort und Stelle zu belassen. 1903 erwarb der Kunstsammler Carl Reininghaus den Fries, der in sieben Teile zersägt von der Wand genommen und zwölf Jahre in einem Möbeldepot in Wien gelagert wurde, bis Reininghaus den Fries 1915 wiederum an den Industriellen August Lederer verkaufte, der zu den wichtigsten Förderern Klimts zählte und zu diesem Zeitpunkt die wohl umfangreichste und wichtigste Sammlung von Klimt-Bildern in Privatbesitz besaß. 1938 wurde die Familie Lederer enteignet und der Fries in „staatliche Verwaltung“ unterstellt. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges entschloss sich Erich Lederer zum Verkauf an die Republik Österreich. Im Zuge der Generalsanierung der Secession kann der Wandzyklus seit 1986 wieder permanent der Öffentlichkeit präsentiert werden.



Beethovenfries, zweite Langwand: Posaen, Kanon, Chor der Paradiesengel, Umarmung
Beethovenovský vlys, druhá podélná stěna: Posaen, Umění, Chór nebeských andělů, Objetí



Alma Mahler, um 1899
Alma Mahler, kolem roku 1900



Friedrike Beer-Albini, 1915
Friedrike Beer-Albini, 1915



Eugenie Primavesi
Eugenie Primavesi



Berta Zuckerkandl, um 1908
Berta Zuckerkandl, kolem 1908

Klimtovi mecenáři ve Vídni roku 1900 Klimts Mäzene im „Wien um 1900“

Kosmos Vídně na přelomu 19. a 20. století dodnes fascinuje celý svět svou svébytností a rozmanitostí. Uprostřed tohoto zájmu působí secesní malíř Gustav Klimt, podporován a obdivován svými sběrateli a mecenáři.

Moderní obchod s uměním se ve Vídni rozvíjel relativně pozdě, takže se děle zachoval osobní vztah mezi umělcem a sběratelem. Ve Vídni fungovali velcí sběratelé od nepaměti – například císařská rodina, staré šlechtické rody nebo římskokatolická církev. Zároveň se vzestupem nových ekonomických a vzdělaných elit se kolem roku 1800 tento vztah „dvorních umělců“ a zadavatelů zakázek mění. Vyzrávají sběratelé umění z nearistokratických kruhů, kteří nacházejí zálibu v soudobém umění – a to v okamžiku, kdy ještě zdaleka nebylo rozhodnuto, kterými cestami by se mladí umělci měli ubírat.

Po letech „opfedených skandály“ a rozruchu kolem *Beethovenovského vlysu* a obrazů fakult Klimt na začátku nového století stále více rezignuje na státní zakázky. Kolem oslavovaného mistra se sdružují velkopřumyslínici a buržoazie, především z prostředí židovské Vídně. Mnoho zakázek však získal Klimt také v souvislosti se Secesí založenou v roce 1897 a dílnou Wiener Werkstätte, kterou v roce 1903 společně založili Josef Hoffmann, Kolo Moser a Fritz Waerndorfer. Z tohoto propojení sběratelů a umělců rozhodně stojí za zmínku několik významných jmen, zejména Sonja Knips, Karl Wittgenstein, Eugenia a Otto Primavesi, Adele a Ferdinand Bloch-Bauer, Berta a Emil Zuckerkandl, Carl Reininghaus a patrně největší sběratelé Klimtových děl: Serena a August Ledererovi. Ti všichni se stali prvními majiteli proslulých maleb a vlastnili také mnoho Klimtových prací na papíře. Nežádka se na něj obraceli se zcela kon-

krétními zakázkami – aby namaloval portrét manželky či dcery. Dnes lze konkrétně identifikovat na pětadvacet dámských portrétů. Žádný jiný vídeňský malíř nedokázal naplňovat touhu vídeňské buržoazie po noblesnosti tak rafinovaně jako Gustav Klimt, žádný jiný nedokázal zinscenovat napětí mezi ornamentem a erotikou tak mistrně jako on.

Někteří Klimtovi mecenáři jej podporovali i ve svízelných finančních situacích nebo se podíleli na ochraně Klimtovského „kulturního bohatství“. Vedle Carla Reininghause tak vděčíme zejména Augustovi a Sereně Ledererovým za to, že po skončení výstavy Secese v roce 1902 zůstal zachován *Beethovenovský vlys*. Ve sbírce rodiny Ledererových se nacházely i Klimtovy obrazy *Právnickví a Filosofie*, než v důsledku válečných událostí v roce 1945 shořely na zámku Immendorf v Dolních Rakousích.

Fritz Waerndorfer, finančník Wiener Werkstätte, daroval Gustavu Klimtovi vybavení ateliéru, které se z velké části zachovalo dodnes. Mistra moderny měl ve velké úctě, proto chtěl na vlastní náklady ke Klimtovým padesátinám (1902) umělcův ateliér v Josefstädter Straße 21, Vídeň III., vymalovat a vybavit drahocenným nábytkem z Wiener Werkstätte, který navrhl Josef Hoffmann. Plánované překvapení se ale před Klimtem, který právě aktivně pracoval na přípravách výstavy Secese, neutajilo. Požádal, aby se ateliér „nově zařídil“, až výstava skončí. Zařízení pro pozdější generace zdokumentoval Klimtův oblíbený fotograf Moritz Nahr.

Der Kosmos des „Wien um 1900“ begeistert bis heute weltweit in seiner Eigenart und Vielfalt. Inmitten dieses Interesses steht der Jugendstilmalere Gustav Klimt, gefördert und bewundert durch seine Sammler und Mäzene.

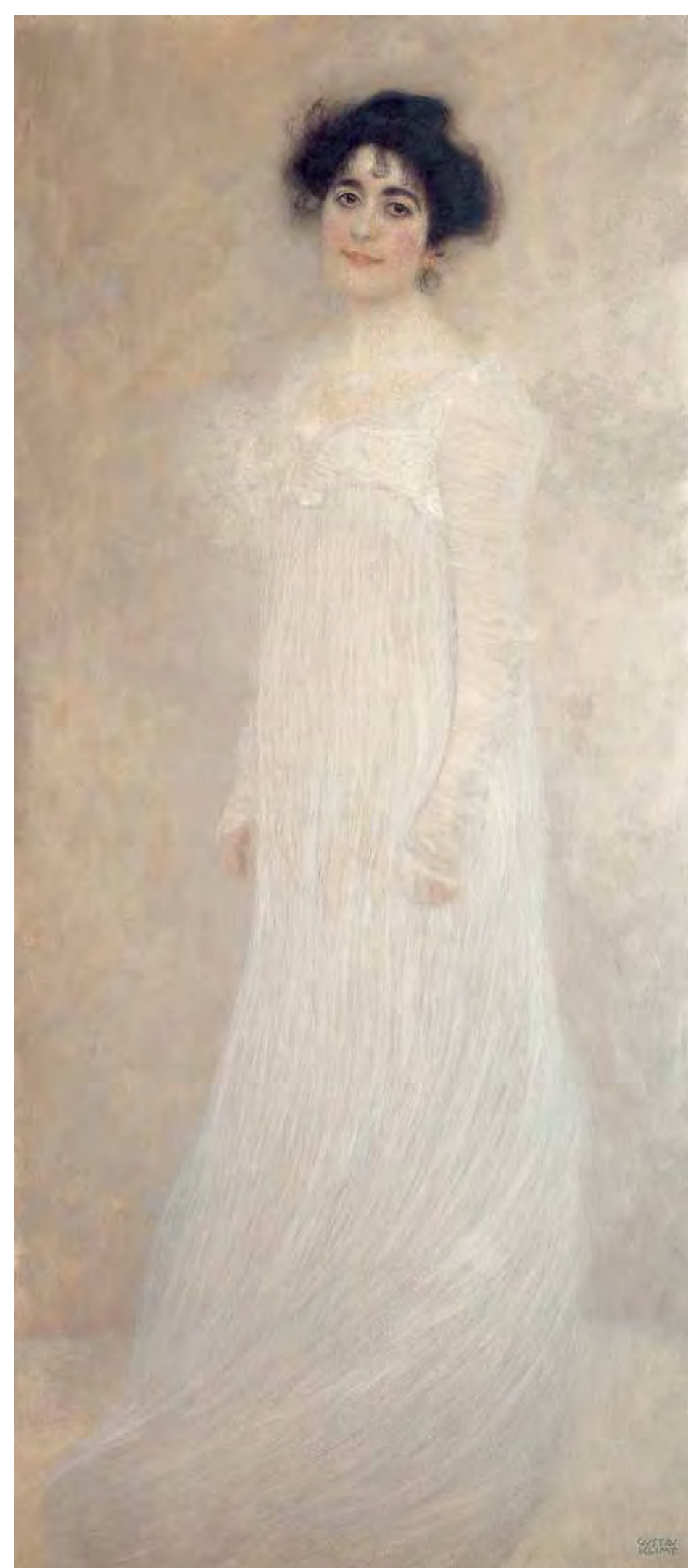
Der moderne Kunsthandel entwickelte sich in Wien erst relativ spät und so konnte die persönliche Beziehung zwischen Künstler und Sammler länger aufrecht bleiben. Große Sammler gab es in Wien schon immer, denkt man an die kaiserliche Familie, alte Adelfamilien oder an die römisch-katholische Kirche. Um 1800 änderte sich dieses Verhältnis von „Hofkünstler“ und Auftraggeber mit der gleichzeitig aufkommenden neuen Wirtschafts- und Bildungselite. Kunstsammler abseits adeliger Kreise wuchsen heran und begeisterten sich für zeitgenössische Kunst – zu einem Zeitpunkt, an dem noch lange nicht entschieden war, welche Wege die jungen Künstler gehen sollten.

Nach seinen „skandalumwitterten“ Jahren und den Aufregungen um den Beethovenfries und die Fakultätsbilder entfernte sich Klimt zu Beginn des neuen Jahrhunderts zunehmend von öffentlichen Aufträgen. Großindustrielle, bürgerliche Kreise, vor allem auch aus dem jüdischen Wien, formierten sich um den gefeierten Meister. Viele Aufträge erhielt Klimt aber auch in Zusammenhang mit der 1897 gegründeten Secession und der 1903 formierten Wiener Werkstätte und ihren Mitbegründern Josef Hoffmann, Kolo Moser und Fritz Waerndorfer. In diesem Verbund der Sammler und Künstler gilt es zahlreiche klingende Namen zu nennen, darunter ganz besonders Sonja Knips, Karl Wittgenstein, Eugenia und Otto Primavesi, Adele und Ferdinand Bloch-Bauer, Berta und Emil Zuckerkandl, Carl Reininghaus sowie die wohl größten Klimt-Sammler: Serena und August

Lederer. Sie alle waren Erstbesitzer berühmter Gemälde und besaßen auch zahlreiche Papierarbeiten des Künstlers. Nicht selten traten sie mit ganz konkreten Aufträgen – ein Porträt der Gattin oder Tochter zu gestalten – an den Maler heran. Heute können rund 25 Damenporträts konkret identifiziert werden. Kein anderer Wiener Maler hat den Wunsch des Wiener Bürgertums nach Noblesse raffinierter erfüllt als Gustav Klimt, kein anderer hat den Spagat zwischen Ornament und Erotik so meisterhaft inszeniert wie er.

Einige von Klimts Mäzenen unterstützten ihn auch in schwierigen finanziellen Situationen bzw. beteiligten sich an der Rettung des Klimtschen „Kulturortes“. So ist es neben Carl Reininghaus besonders August und Serena Lederer zu verdanken, dass der „Beethovenfries“ nach dem Ende der Secessionsausstellung 1902 erhalten geblieben ist und auch Klimts Fakultätsbilder „Jurisprudenz“ und „Philosophie“ waren in der Sammlung der Familie Lederer, bevor sie 1945 kriegsbedingt auf Schloss Immendorf in Niederösterreich verbrannten.

Fritz Waerndorfer, Finanzier der Wiener Werkstätte, stiftete Gustav Klimts Ateliereinrichtung, die heute noch zu großen Teilen erhalten ist. In Verehrung für den Meister der Moderne wollte er auf eigene Kosten Klimts Atelier zu dessen 50. Geburtstag (1902) in Wien VIII., Josefstädter Straße 21 ausmalen und mit kostbaren, von Josef Hoffmann entworfenen Möbeln der Wiener Werkstätte ausstatten. Die geplante „Überraschung“ blieb dem damals gerade aktiv an den Vorbereitungen für seine Secessionsausstellung arbeitenden Klimt aber nicht verborgen. Er erbat sich die „Neuaustrattung“ nach Ausstellungsende vorzunehmen. Klimts Lieblingsfotograf Moritz Nahr dokumentierte die Einrichtung für die Nachwelt.



Berta Zuckerkandl, 1908, The Metropolitan Museum of Art, New York
Portrait Berta Zuckerkandl, 1908, The Metropolitan Museum of Art, New York



Friedrike Beer-Albini, 1915, Privatbesitz
Dama s bobouškou a pleteným šál, kolem roku 1910, v soukromém vlastnictví



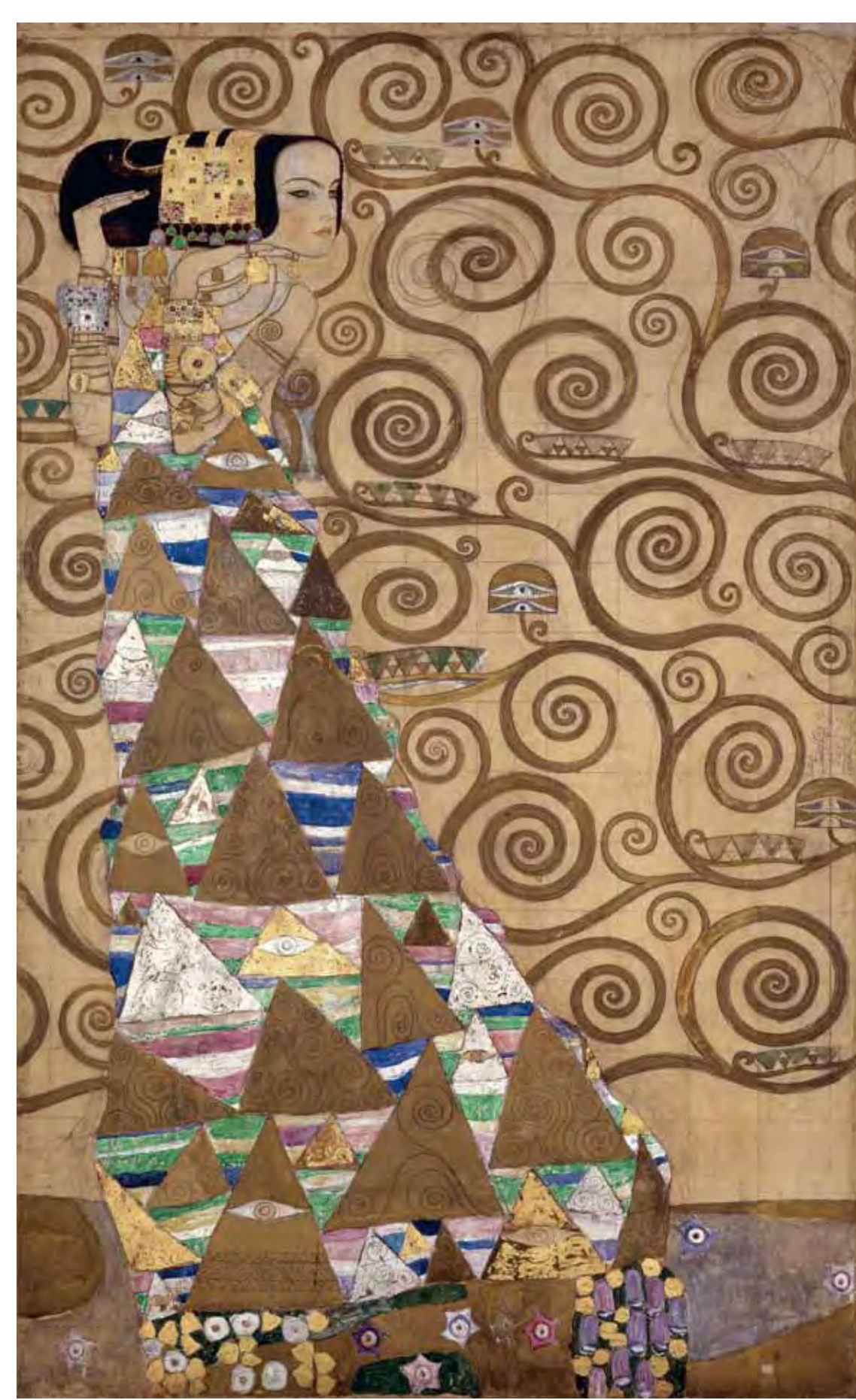
Adele Bloch-Bauer, um 1907
Adele Bloch-Bauer, kolem roku 1907



Berta Zuckerkandl, 1908, Privatbesitz
Berta Zuckerkandl, 1911, Bielefeld, Wien



Berta Zuckerkandl, 1908, Privatbesitz
Působící Adele Bloch-Bauer II, 1902, v soukromém vlastnictví



Die Erwartung
Österreich



Der Lebensbaum
Österreich



Die Erfüllung
Österreich



Lebensbaum
Österreich

Klimt a Palác Stoclet (1904–1909) Klimt und das Palais Stoclet (1904–1909)

„Dům Stoclet je opravdu velmi, velmi krásný. Z fotografií si to vůbec nelze ani představit. I zahrada je nad očekávání pěkná [...]. Pokaždé, když tou místností procházím – vynoří se intenzivní vzpomínka na ‚komůrku‘ – na stěnu v komůrce, na tu lopotu, na radosti a starosti té doby, touha po té době – a ještě mnohem víc.“ Tyto řádky napsal Gustav Klimt 16. května 1914 své muze Emilii Flöge (1874–1952). To je velmi pozitivní ohlednutí se za projektem, který se před necelými deseti lety pro Klimta odvíjel nadmíru obtížně.

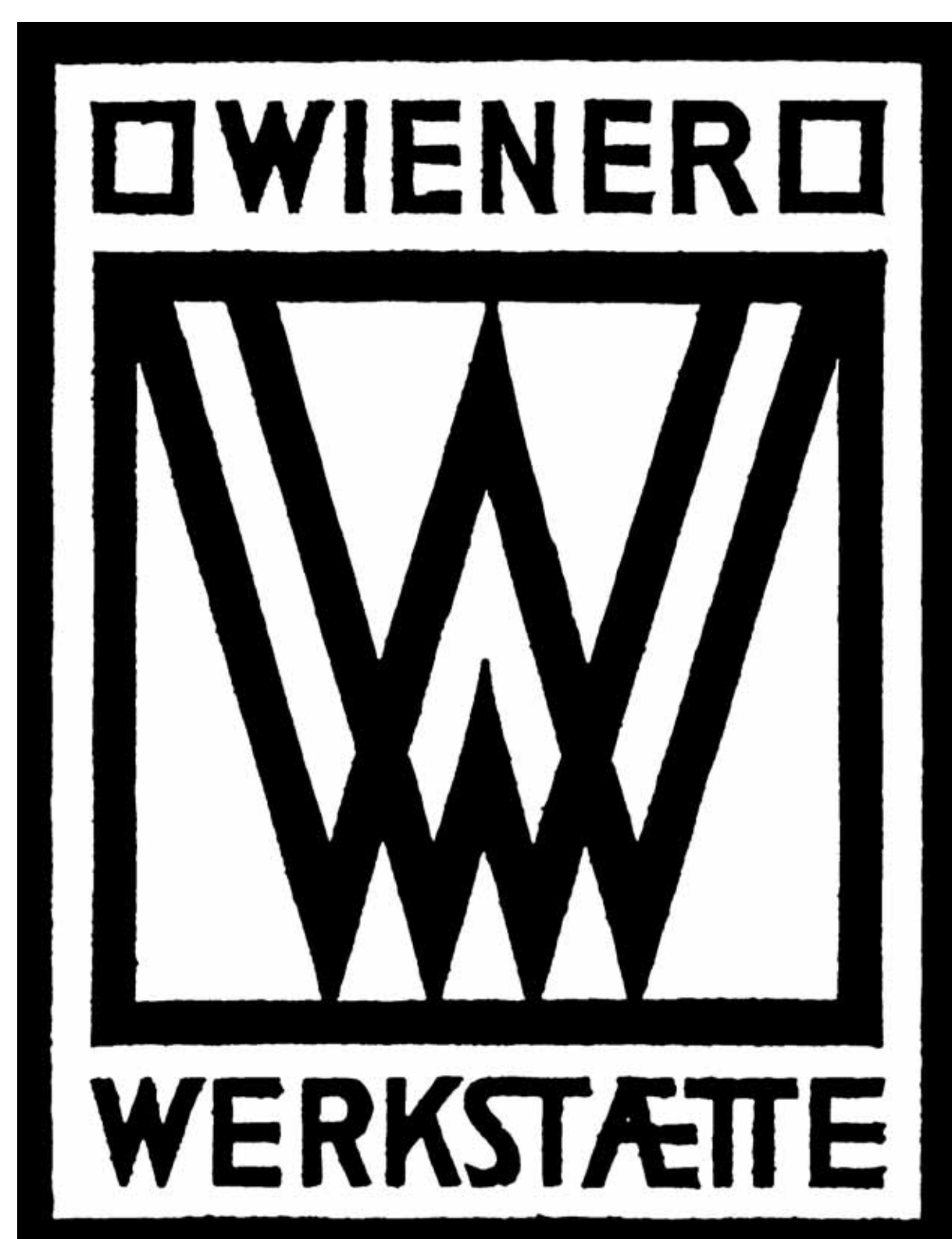
V roce 1905 Klimta bruselský průmyslník Adolphe Stoclet (1871–1979) a jeho žena Suzanne pověřili, aby se ujal vyzdobení stěn v jídelně jejich paláce. Celý palác, který v letech 1905–1911 postavil Josef Hoffmann, je dnes považován za nejvýstřednější příklad myšlenky Gesamtkunstwerku, již postulovali a o níž usilovali umělci dílny Wiener Werkstätte založené v roce 1903. Na umělecké vyzdobě paláce Stoclet se podílelo mnoho umělců, mj. Carl Otto Czeschka, Ludwig Heinrich Jungnickel nebo Richard Luksch. Celkové náklady na vybudování, skvostné vybavení a vyzdobu budovy jsou dodnes zahaleny tajemstvím.

Gustav Klimt navrhl vlys do jídelny, který byl vyroben z nejcennějších materiálů v mozaikové dílně Leopolda Forstnera. První návrhy vlysu Klimt vytvořil již v roce 1905, svůj koncept však později změnil a vzorové kresby zhotovil v létě roku 1908 během svého každoročního letního pobytu u jezera Attersee, pravděpodobně za pomoci své životní družky Emilie Flöge. „Vzchopit se“ k této práci jej často stálo velké úsilí. Hotový „stocletský vlys“ sestává ze dvou téměř zrcadlově identických částí a nachází se na podélných stěnách obdélníkové jídelny. Dominantním motivem na obou stranách je strom života, jehož zlaté, jako voluty zatočené větvičky vyplňuje plochu, kterou oživují květy, motýli a ptáci. Stojící postava na levé stěně nesoucí název *Ůčekávání* tvoří protějšek k objímajícímu se páru s názvem *Naplnění* na stěně pravé. K tomuto motivu se Klimt vrátil jen o něco později na své slavné malbě *Polibek*. Vyrobení na podélných stěnách propojuje motiv Zlatého rytíře na stěně kratší. Palác je dodnes majetkem rodiny Stocletových a od roku 2009 je součástí světového dědictví UNESCO.

„Das Haus Stoclet ist wirklich sehr, sehr schön. Die Fotografien geben gar kein Bild und keinen Begriff. Auch der Garten ist über Erwarten schön [...] Und wann ich durch diesen Raum geh – dann ersteht die heftigste Erinnerung an ‚Kammerl‘ – an die Wand in Kammerl, an die ‚Plag‘, an die Freuden, an die Sorgen dieser Zeit, mit Verlangen nach dieser Zeit – und vieles Andere.“ – diese Zeilen schrieb Gustav Klimt am 16. Mail 1914 an seine Muse Emilie Flöge. Es war ein äußerst positiver Rückblick auf ein Projekt, das sich knapp zehn Jahre davor sehr mühsam für ihn gestaltete.

1905 wurde Gustav Klimt vom Brüsseler Industriellen Adolphe Stoclet und seiner Frau Suzanne beauftragt, für das Speisezimmer in ihrem Palais die Wandgestaltung zu entwickeln. Das gesamte Haus wurde 1905–1911 von Josef Hoffmann errichtet. Bis heute gilt es als das treffendste Beispiel der Idee des „Gesamtkunstwerks“, das die Künstler der 1903 gegründeten Wiener Werkstätte anstreben und postulierten. Zahlreiche Wiener Künstler, darunter u. a. Carl Otto Czeschka, Ludwig Heinrich Jungnickel oder Richard Luksch, waren an der künstlerischen Ausstattung des Palais Stoclet beteiligt. Die Gesamtkosten für die Errichtung und fulminante Ausstattung des Gebäudes bleiben bis heute ein Geheimnis.

Gustav Klimt entwickelte für den Speisesaal einen Fries, der in kostbarsten Materialien in der Mosaikwerkstätte von Leopold Forstner ausgeführt wurde. Klimt schuf die ersten Entwürfe hierfür bereits 1905, änderte aber sein Konzept später um und zeichnete im Sommer 1908, während seiner alljährlichen Sommerfrische am Attersee und vermutlich mit Unterstützung seiner Lebensgefährtin Emilie Flöge, die Übertragungszeichnungen. Es kostete ihn oftmals sehr viel Mühe, sich für die Arbeit „aufzuraffen“. Der ausgeführte „Stocletfries“ besteht aus fast zwei spiegelgleichen Teilen und befindet sich an den Längswänden des rechteckigen Speisesaales. Das beherrschende Motiv auf beiden Seiten ist ein Lebensbaum, dessen goldene, volutenförmige Verästelungen die Fläche füllen. Blüten, Schmetterlinge und Vögel beleben zudem die Fläche. Der stehenden Einzelfigur auf der linken Wand mit dem Titel „Die Erwartung“ entspricht auf der rechten Wand ein sich umarmendes Liebespaar „Die Erfüllung“, das Klimt wenig später in seinem berühmten Gemälde „Der Kuss“ wieder aufgreift. Die Darstellungen an der Längsseite werden an der Schmalseite durch das Motiv des „Goldenen Ritters“ verbunden. Das Palais ist bis heute noch im Besitz der Familie Stoclet und seit 2009 Teil des UNESCO-Welterbes.



Interiér Palais Stoclet
Pohled do interiéru Palais Stoclet



Josef Hoffmann: Palais Stoclet, 1905/11
Josef Hoffmann: Palais Stoclet, 1905/11

GUSTAV KLIMT.

11

Umění Gustava Klimta nebylo dostupné pro každého. Jeho zákazníci byli většinou muži z vyšších vrstev buržoazie. Klimtova díla na zakázku byla odrazem vídeňské společnosti, která nezdírká spekulovala o možném umělcově poměru s některou ze zobrazených dam. Novinářka Berta Zuckerkandl Klimta označila za „stvořitele moderní ženy“.

Sonja Knips (1873–1959) byla první ženou, která se nechala v roce 1898 Gustavem Klimtem zpodobnit. Od té doby až do roku 1907 vznikl každý rok nejméně jeden dámský portrét. Podobizna Margarethe Stonborough-Wittgenstein (1882–1958) představuje významný zlom v Klimtově přístupu k portrétům žen. Jestliže dosud maloval dámy ze společnosti v souladu s impresionistickou manýrou splývající s pozadím, od roku 1905 začínají dominovat geometrické tvary doprovázené zlatými plochami. „Mozaiky neslychané krásy“ – těmito slovy Gustav Klimt na pohlednici pro Emilii Flöge z 2. prosince 1903 nadšeně popisoval své dojmy z cesty po Itálii. Nádherné barevné a zlatem hříící mozaiky z Ravenny byly patrně jedním z impulsů, aby ve svých dílech od let 1903/05 začal intenzivně používat zlatou barvu. Zlaté pozadí se do Evropy dostalo ve 4. století

z Byzance a původně bylo vyhrazeno pro podobizny svatých a panovníků. Zlato bylo považováno za symbol slunce a označovalo božství.

Kompaktní zlaté plochy jako součást obrazu Klimt použil poprvé na portrétu Fritzy Riedler (1860–1927) z roku 1906. Pozadí i samotná postava jsou pojednány geometricky. Tuto koncepci dovedl ještě silněji k uměleckořemeslné dekorativnosti o rok později na portrétu Adele Bloch-Bauer (1881–1925), který dnes vedle *Polibku* patří k nejznámějším Klimtovým malbám. Tělo je patrné již jen z linie obrysu, postava téměř úplně splývá s ornamentem. Naturalisticky zobrazeny jsou jen hlava a ruce. Kritik umění Ludwig Hevesi popisuje tuto malbu jako „opojení nejušlechtlejší pestrostí [...] barevné potěšení smyslu, sen drahokamové vášně [...]“. Přehrabovat se neexistujícími drahokamy. V neuchopitelné záři a lesku a mihotavém třípytu“.

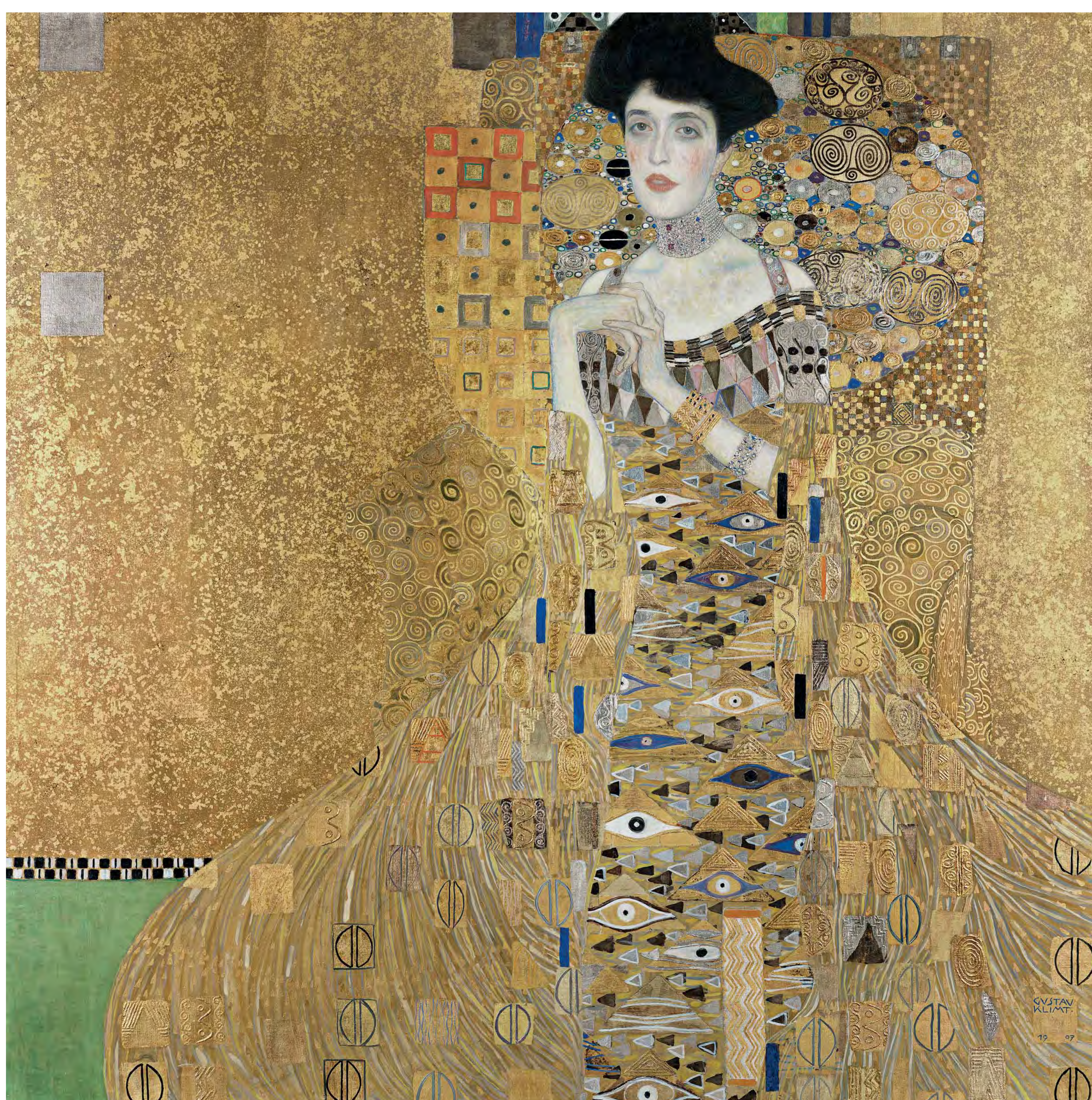
Gustav Klimts Kunst war nicht für jeden erschwinglich. Seine Auftraggeber waren meist männlich und gehörten der gehobenen bürgerlichen Schicht an. Seine Auftragswerke waren ein Spiegel der Wiener Gesellschaft und nicht selten spekulierte diese über ein mögliches Verhältnis des Künstlers mit einer der dargestellten Damen. Die Journalistin Berta Zuckerkandl bezeichnete Klimt als den Schöpfer der modernen Frau.

Sonja Knips (1873–1959) war die erste, die sich 1898 von Gustav Klimt porträtieren ließ. Von nun an entstand bis 1907 jedes Jahr fast mindestens ein Damenporträt. Das Bildnis von Margarethe Stonborough-Wittgenstein markiert eine bedeutende Wende in Klimts Auffassung eines Frauenporträts. Wurden die Damen der Gesellschaft bisher in impressionistischer Manier mit dem Hintergrund verschmolzen, dominierten ab 1905 zunehmend geometrische Formen, begleitet von goldenen Flächen. „Die Mosaiken von unerhörter Pracht“ – so schwärmte Gustav Klimt am 2. Dezember 1903 in einer Postkarte an Emilie Flöge über seine Eindrücke anlässlich seiner Reise durch Italien. Die farbenprächtigen, golddominierten Mosaiken von Ravenna mögen mit ein Im-

puls gewesen sein, in seinen Werken ab 1903/05 verstärkt Goldfarbe einzusetzen. Der Goldgrund kam im 4. Jahrhundert von Byzanz nach Europa und war ursprünglich Heiligen- und Herrscherbildnissen vorbehalten. Gold galt als Symbol der Sonne und stand für die Sphäre des Göttlichen.

Im „Porträt Fritza Riedler“ aus dem Jahr 1906 setzte Klimt erstmals geschlossene goldene Flächen in der Bildgestaltung ein. Sowohl der Hintergrund als auch die Figur an sich sind geometrisch aufgebaut. Dieser Aufbau steigerte sich ein Jahr später im „Porträt Adele Bloch-Bauer“, das neben dem „Kuss“ heute zu den wohl bekanntesten Klimt-Gemälden zählt, noch mehr ins kunstgewerblich-dekorative. Der Körper ist nur mehr in Umrisslinien erkennbar, die Figur ist vollständig im Ornamentalen aufgelöst. Einzig der Kopf und die Hände sind naturalistisch wiedergegeben. Der Kunstkritiker Ludwig Hevesi beschreibt das Gemälde als einen „Rausch edelster Buntheit [...] bunte Sinnenfreude, ein Traum von Juwelenlust [...]“. In Edelsteinen zu wühlen, die nicht sind. In Glanz und Flimmer und mannigfaltigem Gefunkel ohne Greifbarkeit“.

Klimtovo „Zlaté období“ (1903/05–1911) Klimts „Goldene Periode“ (1903/05–1911)



Bildnis Adele Bloch-Bauer I, 1907, Neue Galerie, New York
Podobizna Adele Bloch-Bauer I, 1907, Neue Galerie, New York

rakouské kulturní fórum^{prg}



Gustav Klimt and Emilie Flöge in Garden der Villa Osanec, 1910
Gustav Klimt a Emilie Flöge v zahradě Vily Osanec, 1910



Gustav and Emilie in Rudolfssee, 1909
Gustav a Emilie ve vodě, 1909

Klimt a Emilie Flöge Klimt und Emilie Flöge

Mezi lety 1902 a 1904 Gustav Klimt namaloval portrét Emilie Flöge, již od jejich seznámení v posledním desetiletí 19. století zůstal zavázán po zbytek života. Obraz byl už v roce 1908 prodán Historickému muzeu města Vídně (dnešní Wien Museum), protože s ním nebyla spokojená portrétovaná ani sám Gustav Klimt. Dnes je považován za první Klimtův portrét s ornamentálním pozadím.

Tři sestry Flögeovy, Pauline (1866–1912), Helene (1871–1936) a Emilie (1874–1952), provozovaly – což bylo na tehdejší dobu dosti neobvyklé – velký módní salón Sestry Flögeovy, který sídlil v domě „Casa piccola“ v ulici Mariahilferstraße 1c, Vídeň VI. Jejich otec Herman Flöge (1837–1897) si coby majitel továrny na dýmky-pěnovky získal reputaci účtyhodného, majetného příslušníka buržoazie. Salón zařízený dílnou Wiener Werkstätte skvěle prosperoval a velmi rychle se stal módním centrem pro lepší společnost.

Klimt se s Emilii seznámil patrně přes svého bratra Ernsta, který se v roce 1891 oženil s její sestrou Helene. Po bratrově brzké smrti v roce 1892 se Klimt stává poručníkem jejich společné dcery Helene Luise (1892–1980). Díky této „správnosti“ podnikali Klimtovi a Flögeovi pravidelně společné aktivity – chodili do divadla, na výstavy a opery, ale také společně jezdili na dovolenou. Emilii, úspěšnou a pohlednou obchodnici, a Gustava, o 22 let staršího

umělce, spojovaly mezi lety 1900 a 1916 především každoroční letní pobyty u jezera Attersee. Dnes není zcela jasné, zda se ti dva někdy stali milenci, či zda se jednalo jen o intenzivní platonické přátelství. Gustav Klimt ve své četné korespondenci adresované Emilii Flöge většinou píše o „každodenních záležitostech“, někdy se objeví i osobnější zmínka, ale jen výjimečně něco intimnějšího. Klimt však své životní přítelkyni často psal i osm lístků za jediný den. Na početných snímcích, jejichž valnou většinu vyfotografoval u Attersee Gustav, Emilie pózuje v reformních šatech a kloboucích, které sama navrhla, a se šperky Wiener Werkstätte.

V roce 1907 stála modelem pro malířovu patrně nejslavnější malbu *Polibek*. Gustav Klimt se na tomto obraze zvečnil rovněž a navíc jej nazval *Milenci*. Klimtova představa idealizované „věčné“ lásky nezachycuje erotický aspekt extáze, ale pár v něžném objetí. Dvojice je úplně zahalená, oblečená do ornamentálních rouch a stojí na rozkvetlé louce před spíše monotónním pozadím. Obraz byl poprvé vystaven v roce 1908 na umělecké přehlídce Kunstschau ve Vídni, kde jej zakoupil rakouský stát. Dnes je portrét Emilie a Gustava ikonou Rakouské galerie Belvedere.

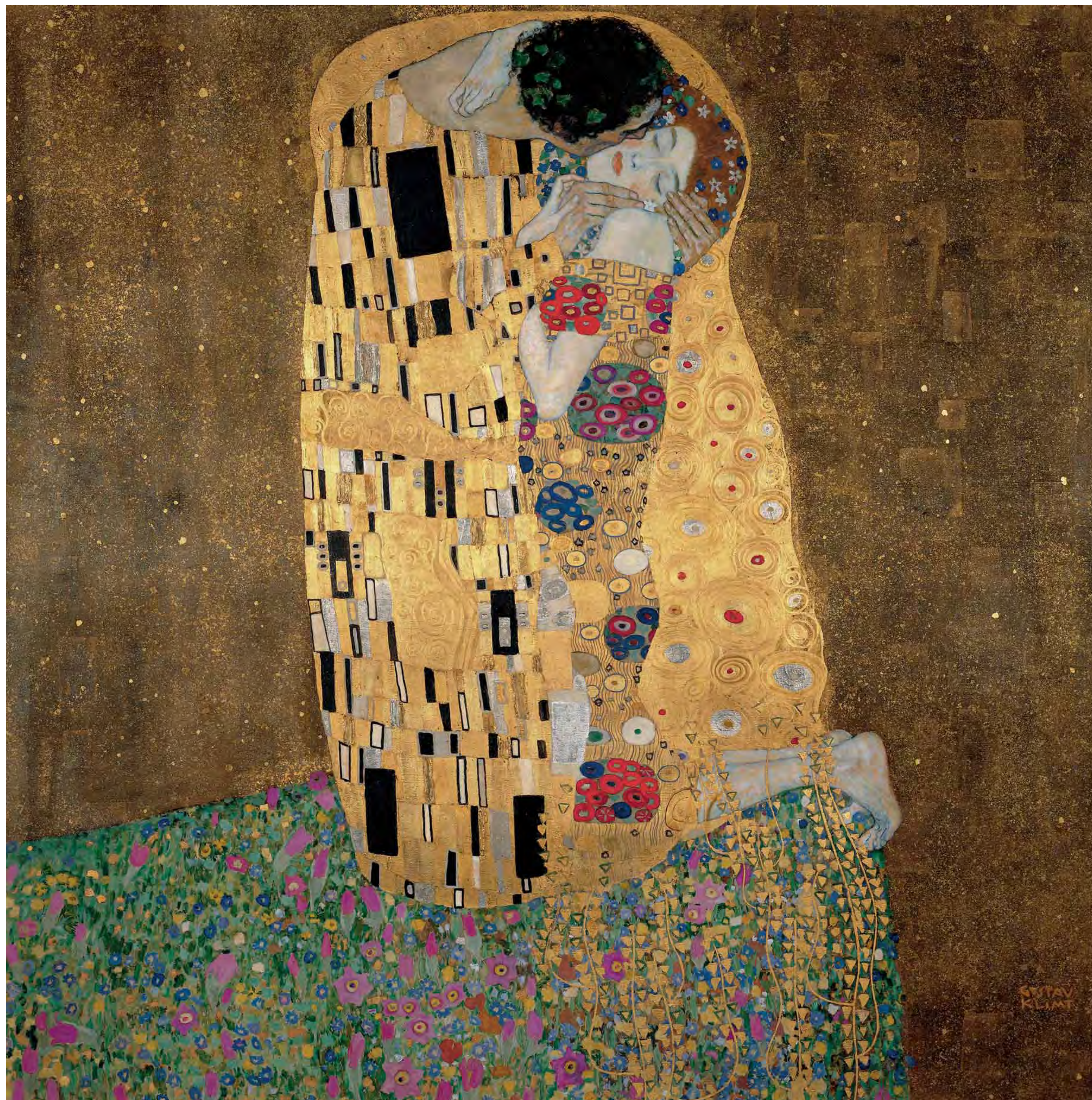
Zwischen 1902 und 1904 malte Gustav Klimt das Porträt von Emilie Flöge (1874–1952), der er seit ihrem Kennenlernen in den 1890er Jahren ein Leben lang verbunden blieb. Das Bild wurde bereits 1908 an das Historische Museum der Stadt Wien verkauft (heute: Wien Museum), da weder die Dargestellte noch Gustav Klimt selbst mit dem Porträt zufrieden waren. Heute gilt es als das erste Klimt-Porträt mit ornamentalem Hintergrund.

Die drei Schwestern Pauline, Helene und Emilie Flöge betrieben – was für die damalige Zeit eher ungewöhnlich war – einen großen Modosalon unter dem Namen „Schwestern Flöge“ im Haus „Casa piccola“ in Wien VI., Mariahilferstraße 1c. Sie waren Töchter von Hermann Flöge (1837–1897), der es als Fabrikant von Meerschampfpfeifen zu einem wohlhabenden, bürgerlichen Ansehen geschafft hatte. Der Salon wurde von der Wiener Werkstätte eingerichtet, florierte blendend, und wurde binnen kurzer Zeit modischer Treffpunkt der guten Gesellschaft.

Klimt lernte Emilie wohl über seinen Bruder Ernst kennen, der im Jahr 1891 Emilies Schwester Helene heiratete. Durch den frühen Tod des Bruders 1892 wird Klimt der Vormund für die gemeinsame Tochter Helene. Diese „Verschwägerung“ brachte es auch mit sich, dass die Klimts und die Flöges regelmäßige Aktivitäten – Theater-, Ausstellungs- und Opernbesuche – aber auch gemeinsame Urlaube unternahmen. Vor allem die alljährliche Sommerfrische am

Attersee zwischen 1900 und 1916 verband Emilie, die erfolgreiche, hübsche Geschäftsfrau, und Gustav, den 22 Jahre älteren Künstler. Bis heute ist nicht ganz klar, ob die beiden jemals ein Liebespaar waren oder ob es sich nur um eine intensive platonische Freundschaft handelte. Zahlreiche Schriftstücke von Gustav Klimt an Emilie Flöge berichten meist über „Alltägliches“, manchmal klingt Persönliches durch, aber nur selten Intimeres. Dennoch schreibt Klimt oft bis zu acht Karten an einem Tag an seine Lebensfreundin. In zahlreichen Fotografien von Emilie, die größtenteils von Gustav am Attersee aufgenommen wurden, posiert sie in selbst entworfenen Reformkleidern und Hüten und mit Schmuck der Wiener Werkstätte.

1907 ist sie Modell für das wohl berühmteste Gemälde des Künstlers, den „Kuss“. Gustav Klimt verewigte sich darin auch selbst und gibt dem Bild zudem den Titel „Liebespaar“. Klimts Vorstellung der idealisierten „ewigen“ Liebe zeigt nicht den erotischen Aspekt der Ekstase sondern die zärtliche Umarmung eines Paares. Vollständig bekleidet, in ornamentale Gewänder gehüllt und auf einer Blumen übersäten Wiese stehend, hebt es sich in seiner Silhouette vom monoton gehaltenen Hintergrund ab. Das Gemälde wurde 1908 erstmals auf der Kunstschau in Wien ausgestellt und dort vom österreichischen Staat erworben. Heute ist das Porträt von Emilie und Gustav die Ikone der Österreichischen Galerie Belvedere.



Der Kuss, 1907/1908, Belvedere, Wien
Polibek, 1907/08, Belvedere, Vídeň



Bildnis Emilie Flöge, 1902, Wien Museum, Wien
Portrét Emilie Flöge, 1902, Wien Museum, Vídeň



Verkaufsmärkte für die Kunstschau 1908, Leopold Museum, Wien
Zitavka pro Kunstschau 1908, Leopoldmuseum, Wien

Klimt a umělecká přehlídka Kunstschau (1908/1909) Klimt und die Kunstschau (1908/1909)

V roce 1908 oslavil císař František Josef „slavnostním průvodem k počtému císařského jubilea“ 60. výročí svého nástupu na trůn. Na přípravě slavnostního průvodu se podílela řada umělců, mj. i okruh umělců z tzv. Klimtovy skupiny, která se v roce 1905 oddělila od Secese. K počtému císaři se tedy tato skupina po třech letech znovu volně seskupila a od 1. června do 16. listopadu uspořádala na dočasně nevyužitým pozemku budoucího koncertního domu v ulici Lothringerstraße přehlídku umění – Kunstschau. Areál výstavy, který koncipoval Josef Hoffmann, zahrnoval 54 výstavních místností vybudovaných ze dřeva a letní divadlo. Po odchodu Klimtovy skupiny ze Secese v roce 1905 bylo motto Ludwiga Hevesiho „Dobé její umění. Umění jeho svobodu“ odstraněno z budovy Secese. Nyní bylo opět namontováno nad dveře Kunstschau. Kunstschau v roce 1908 přinesla všem zájemcům přehled malířství v Rakousku doplněný o grafiku, sochařství, divadelní dekorace, umělecké řemeslo, církevní umění apod.

Sám Gustav Klimt prezentoval více než šestnáct maleb, mj. alegorii *Tři věky* nebo svou dnešní ikonu *Polibek*, a ve svém úvodním projevu zdůraznil přesvědčení všech zúčastněných, „že žádná oblast lidského žití není tak nevýznamná a nicotná, aby nemohla poskytnout prostor uměleckému snažení“.

Klimt kladl velký důraz také na podporu mladých talentů, takže v roce 1908 dostal poprvé příležitost vystavit svá díla Oskar Kokoschka. „Vrchní divoch“ Oskar Kokoschka, o dvacet čtyři let mladší než Klimt a o čtyři roky starší než Schiele, prodal najednou v jediný den všechna vystavená díla. Z vděčnosti za možnost zúčastnit se věnoval Gustavu Klimtovi svou pohádkovou knihu *Sníci chlapi*.

O rok později, v roce 1909, se ve Vídni konala mezinárodní přehlídka Internationale Kunstschau. I zde vedl Klimt organizační přípravy a vystavil sedm děl, mj. *Salome II*. Na této přehlídce byli vystaveni převážně mezinárodní umělci jako např. Matisse, van Gogh, Munch a Gauguin. Opět byl zastoupen i Oskar Kokoschka, který svým plakátem k divadelní hře *Vrazi, naděje žen* vyvolal skandál. Poprvé se zúčastnil i Egon Schiele. Klimta a Schieleho od té doby pojil otcovsko-přátelský vztah, který trval až do jejich smrti, která pro oba přišla ve stejném roce – 1918.

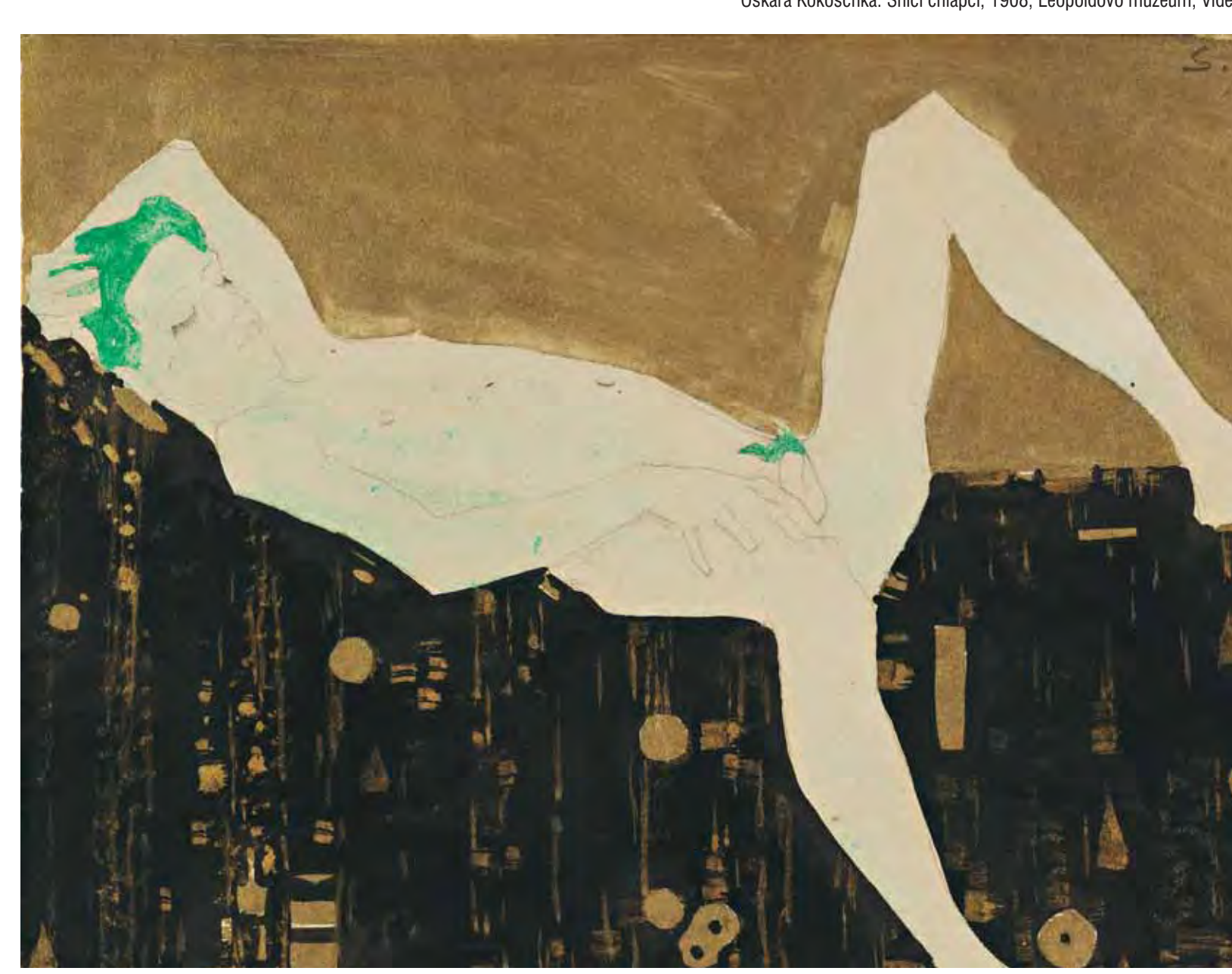
Im Jahr 1908 feierte Kaiser Franz Joseph mit dem „Kaiserjubiläumshuldigungsfestzug“ seine 60-jährige Thronbesteigung. Bei der Gestaltung des Festzuges wirkten zahlreiche Künstler mit, so auch der Kreis der sogenannten „Klimt-Gruppe“, die sich 1905 von der Secession abgespalten. Aus Ehrerbietung gegenüber dem Kaiser formierte sich diese Gruppe nun nach drei Jahren in zwangloser Form erneut und gestaltete von 1. Juni bis 16. November auf dem vorübergehend brach liegenden Grundstück des zukünftigen Konzerthauses in der Lothringerstraße die „Kunstschau“. Das Ausstellungsareal wurde von Josef Hoffmann geplant und umfasste 54 Ausstellungsräume in Holzbauweise, ein Kaffeehaus und ein Sommertheater. Nach der Trennung der „Klimt-Gruppe“ von der Secession 1905 wurde Ludwig Hevesis Motto „Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit“ vom Gebäude der Secession entfernt, nun wurde es wieder über den Türen der „Kunstschau“ montiert. Die „Kunstschau“ 1908 bot allen Kulturinteressierten einen Überblick über die Malerei in Österreich, ergänzt um die Bereiche Grafik, Skulptur, Theaterdecoration, Kunstgewerbe, kirchliche Kunst etc.

Gustav Klimt selbst präsentierte über 16 Gemälde, darunter seine Allegorie „Drei Lebensalter“ oder seine heutige Ikone „Der Kuss“, und betonte in seiner

Eröffnungsrede die Überzeugung aller Beteiligten „dass kein Gebiet menschlichen Lebens zu unbedeutend und gering ist, um künstlerischen Bestrebungen Raum zu bieten“. Ein besonderes Augenmerk legte Klimt auch auf die Förderung junger Talente und so kam es, dass 1908 erstmals Oskar Kokoschka die Gelegenheit bekam, Werke auszustellen. 24 Jahre jünger als Klimt und vier Jahre älter als Schiele, verkaufte der „Oberwildling“ Oskar Kokoschka schlagartig an einem Tag alle ausgestellten Werke. In Dankbarkeit für die Möglichkeit der Teilnahme widmete er Gustav Klimt sein Märchenbuch „Die träumenden Knaben“. Ein Jahr später, 1909, fand die „Internationale Kunstschau“ in Wien statt. Auch hier war Klimt federführend an der Organisation beteiligt und stellte sieben Werke, darunter „Salome II“, aus. Nun wurden vorwiegend internationale Künstler, darunter Matisse, van Gogh, Munch und Gauguin gezeigt. Auch Oskar Kokoschka war erneut vertreten und verursachte mit seinem Plakat für das Theaterstück „Mörder, Hoffnung der Frauen“ einen Skandal. Erstmals war auch Egon Schiele vertreten. Seither verband Schiele und Klimt eine väterlich-freundschaftliche Beziehung, die bis zum Tod der beiden im Jahr 1918 andauerte.



Oskar Kokoschka: Die träumenden Knaben, 1908, Leopold Museum, Wien
Oskar Kokoschka: Snící chlapi, 1908, Leopoldmuseum, Wien



Egon Schiele: Nackter Knabe auf gemauerten Decken, 1908, Leopold Museum, Wien
Egon Schiele: nahý chlapec ležící na cihelném stěně, 1908, Leopoldmuseum, Wien



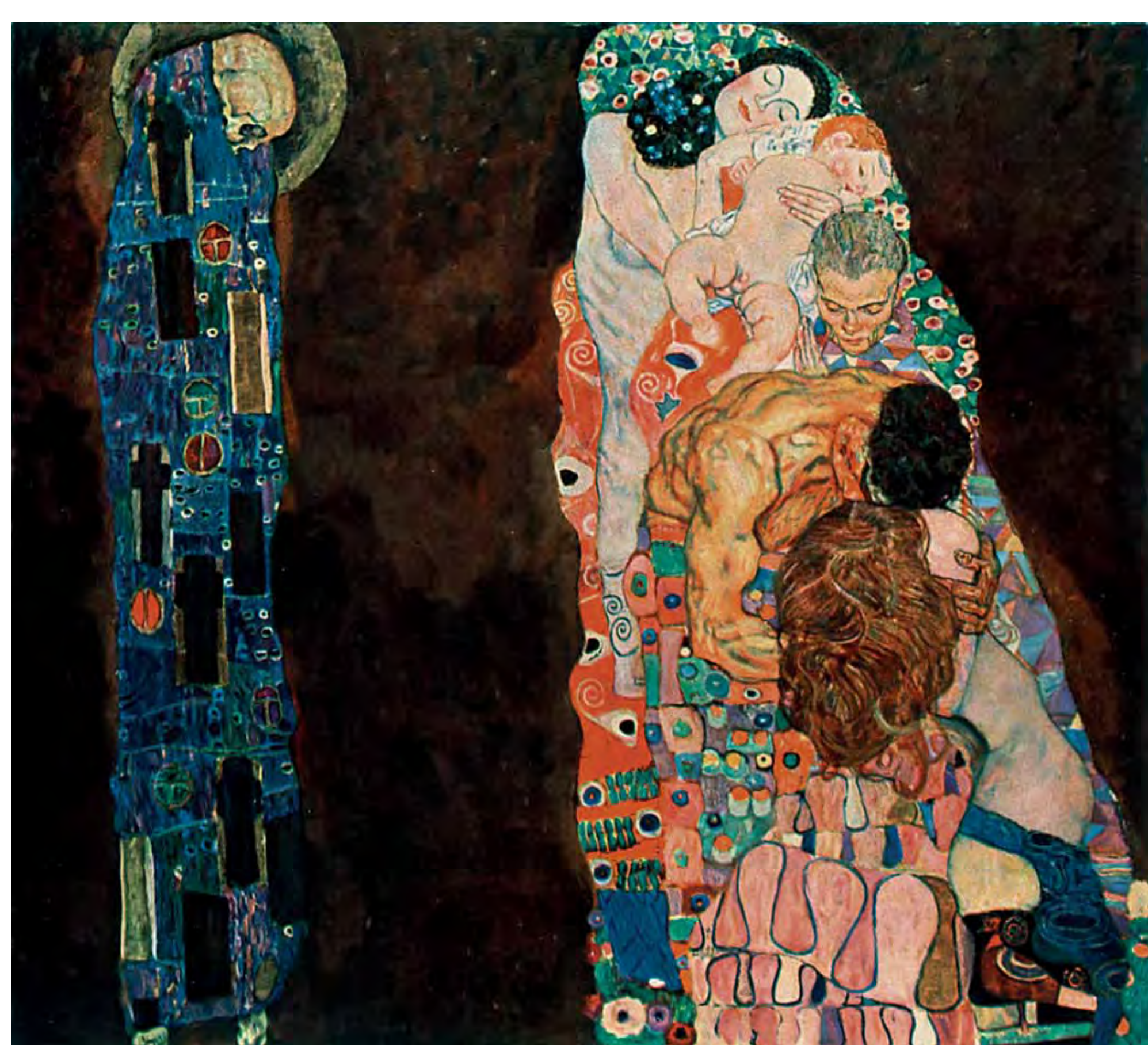
Oskar Kokoschka: Wärmung an Gustav Klimt, Privatbesitz
Oskar Kokoschka: Verehrung Gustav Klimts, v soukromém vlastnictví



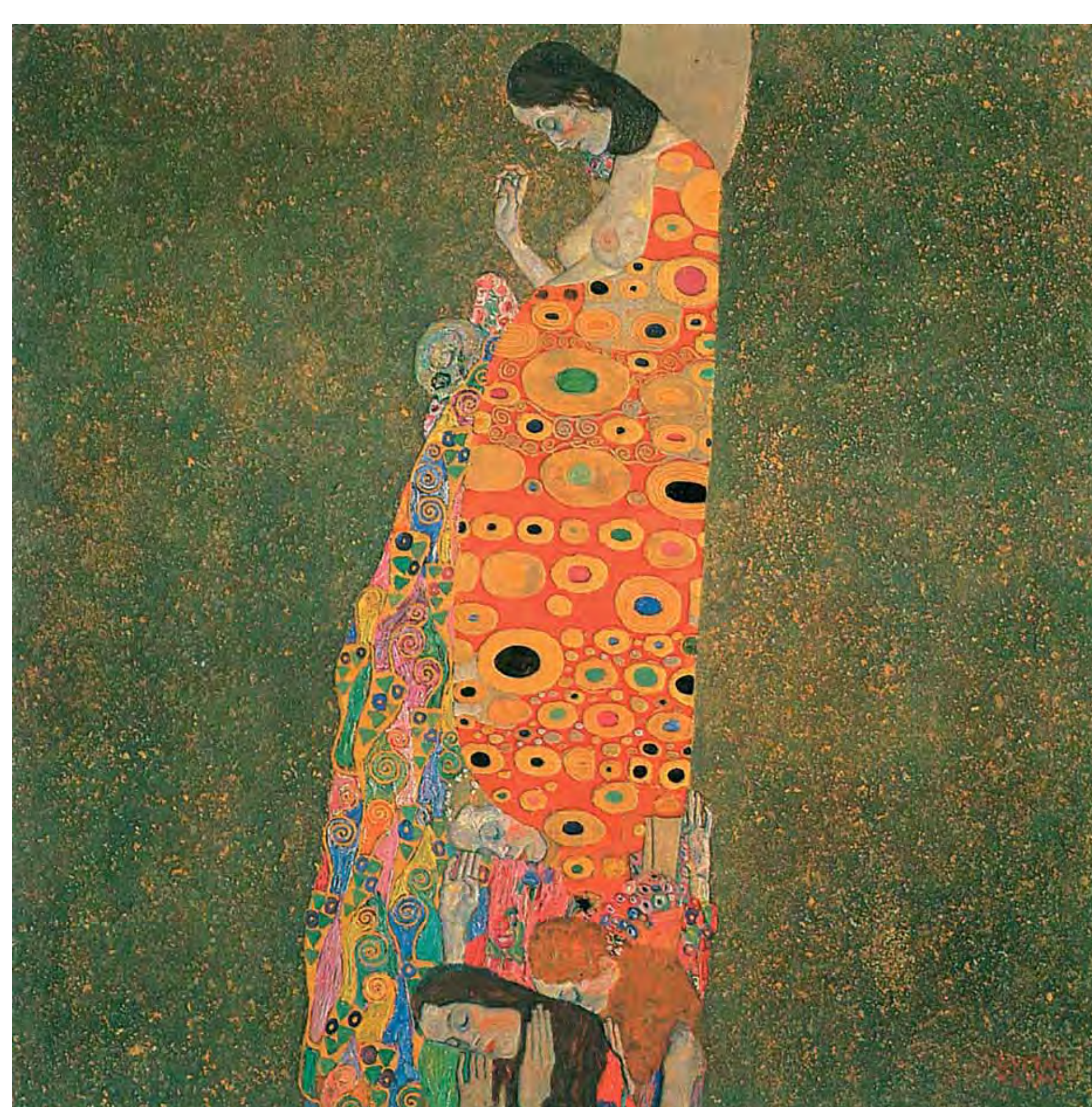
Egon Schiele: Silkente Blumen vor dekorativem Hintergrund, 1908, Leopold Museum, Wien
Egon Schiele: Sílkatové květiny na dekorativním pozadí, 1908, Leopoldmuseum, Wien



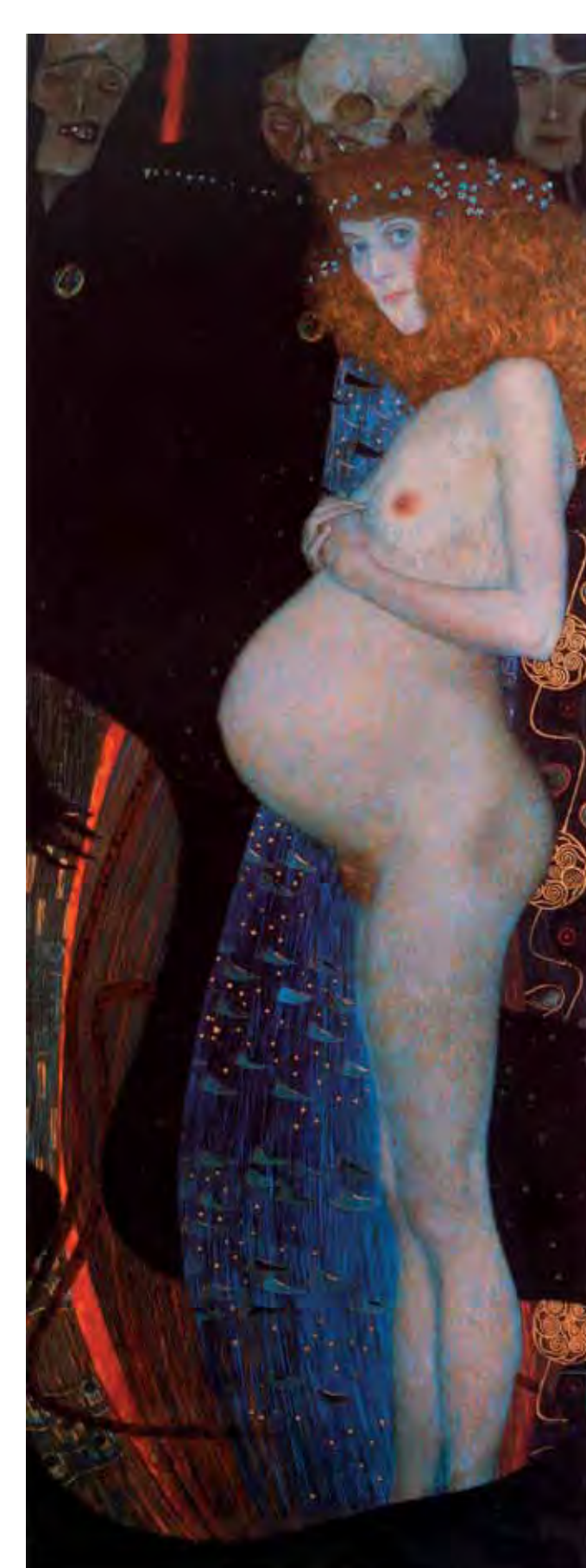
Egon Schiele: Portrait Gustav Klimt, 1914, Privatbesitz
Egon Schiele: Portrét Gustava Klimta, 1914, v soukromém vlastnictví



Tod und Leben, Erste Fassung, 1910/11, Leopold Museum, Wien
Žít a smrt, první verze, 1910/1911, Leopoldovo muzeum, Vídeň



Die Hoffnung II, 1907–1908, The Museum of Modern Art, New York
Hodně I, 1907–1908, The Museum of Modern Art, New York



Die Hoffnung I, 1903/04, National Gallery of Canada, Ottawa
Hodně I, 1903/04, National Gallery of Canada, Ottawa

Klimt a ztvárnění životního cyklu (1903–1915) Klimt und die Darstellung des Lebenszyklus (1903–1915)

Vedle reprezentativních portrétů dam z vídeňské společnosti a inovativních krajinomaleb z kraje kolem jezera Attersee nalezneme v Klimtově malířském díle také bezpočet alegorií, které tematicky krouží zejména kolem zobrazení cyklu života. Klimt se nejpozději na obrazech pro univerzitu, především fakulty Lékařství, rozloučil s tradičními alegoriemi, které do té doby začleňoval do svých prací na veřejnou zakázku. Do popředí se dostává metafyzický symbol.

Na mezinárodní Kunstschau v roce 1909 Klimt vystavil své dva obrazy *Naděje I* a *Naděje II*, které vznikly v letech 1903/04, respektive 1907/08. Oba se zabývají tématem vzniku života. Zatímco se na obraze *Naděje I* těhotná žena dívá do očí diváka v celé své nahotě, na obraze *Naděje II* je oděna do ornamentálně zdobených šatů a svou hlavu sklání k zemi. Na obou malbách je symbolicky hostem smrt. Úplně jinak je tomu na Klimtově největším stojanovém obraze *Tři období života* z roku 1905, který zobrazuje životní etapy dětství, mládí a stáří na třech ženských postavách. Smrt je všudypřítomná i zde, ač ne jako kostra či lebka, ale černý pás v horní části obrazu a závoj, který ovijí nohy mladé ženy a dítěte. Tento obraz byl vystaven v roce 1911 na Mezinárodní výstavě umění v Římě a získal Zlatou medaili. Zakoupila jej Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

V Římě v roce 1911 byla rovněž vystavena monumentální alegorie *Smrt a život*, jejíž první provedení umělec dokončil teprve krátce před výstavou. I zde se setkáváme se zobrazením životního cyklu. Symbolizuje jej propletenec lidí všech věků v pravé části obrazu, v levé pak smrt zahalená do modrého pláště. Zatímco v první verzi má Klimtova smrt ještě skloněnou hlavu a je spíše strnulá, ve verzi přepracované po roce 1915 drží smrt v ruce aktivně rudý kyj a dívá se na protilehlou skupinu lidí. Lidé v této skupince jakoby se se zavřenými očima vznášeli v jakémsi snu, jen žena, která stojí přímo před smrtí, má oči do široka rozevřené a prázdný pohled. Dodnes se můžeme jen domnívat, co Klimta vedlo k přepracování první verze. Možnými pohnutkami mohla být první světová válka a s ní spojená všudypřítomnost smrti nebo smrt Klimtovy matky v roce 1915. V roce 1916 byla malba vystavena pod názvem *Smrt a láska* v berlínské Secesi. Dnes ji můžeme obdivovat ve vídeňském Leopoldově muzeu.

Neben repräsentativen Damenporträts aus dem Wiener Gesellschaftsleben und innovativen Landschaftsbildern aus der Region um den Attersee, finden sich in Gustav Klimts malerischem Werk auch zahlreiche Allegorien, die im Besonderen um die Darstellung des Lebenszyklus kreisen. Spätestens seit den Fakultätsbildern, vor allem jenem der „Medizin“, verabschiedete sich Gustav Klimt von den traditionellen Allegorien, die er bis dahin in seine öffentlichen Dekorationsaufträge integrierte. Das metaphysische Symbol trat in den Vordergrund.

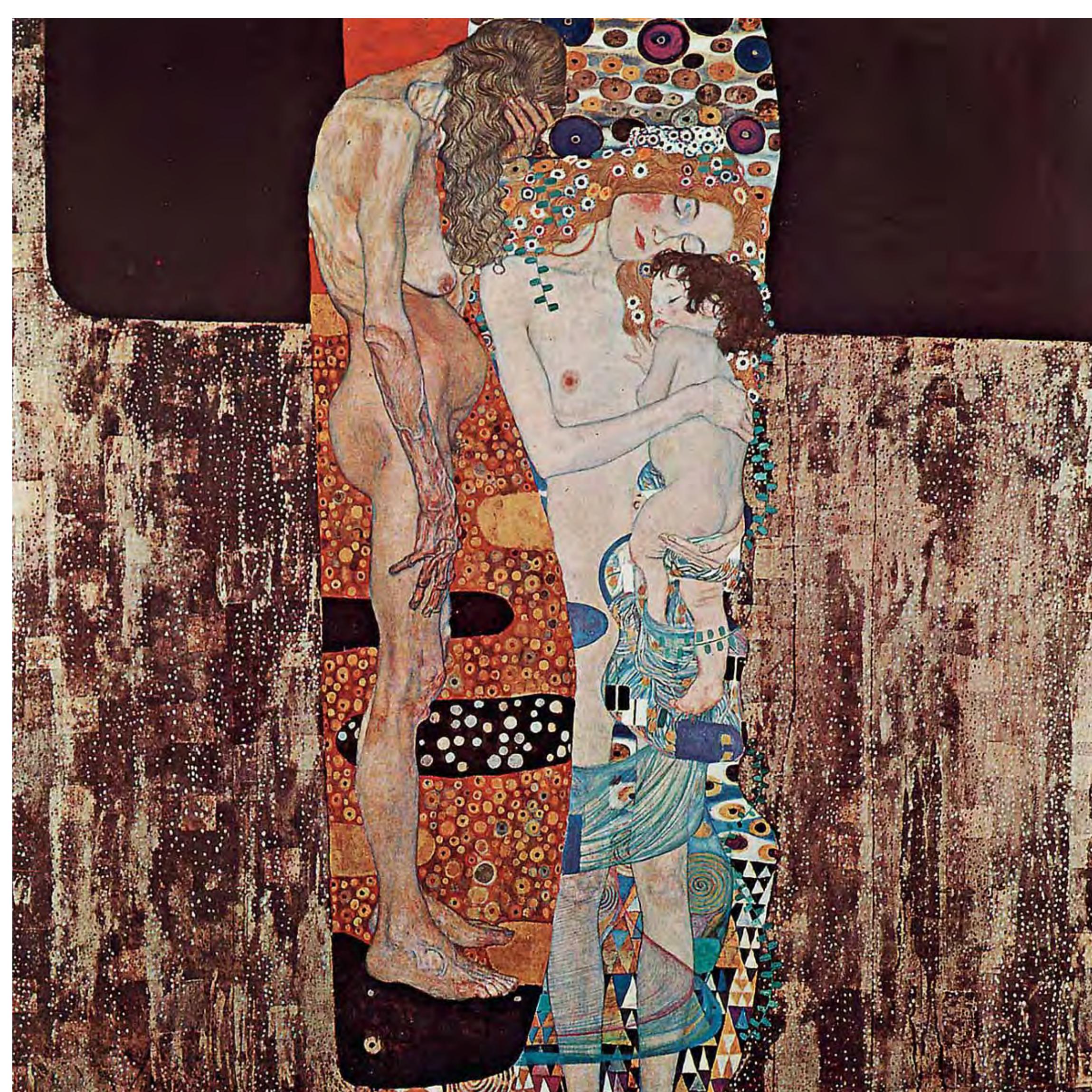
Auf der Internationalen Kunstschau 1909 präsentierte Klimt seine beiden Gemälde „Hoffnung I“ aus dem Jahr 1903/04 und „Hoffnung II“ aus dem Jahr 1907/08. Beide thematisieren das Werden des Lebens. Während die schwangere Frau in „Hoffnung I“ in ihrer Nacktheit mit geöffneten Augen auf den Betrachter blickt, trägt die Schwangere in „Hoffnung II“ ein ornamental-dekoriertes Kleid und senkt ihren Kopf zu Boden. In beiden Gemälden ist der Tod symbolisch zu Gast. Ganz anders im 1905 entstandenen, größten Staffeleibild des Künstlers unter dem Titel „Die drei Lebensalter“, das die Lebensabschnitte Kindheit, Jugend, Alter anhand dreier weiblicher Figuren präsentiert. Der Tod ist auch hier allgegenwärtig, wenn auch nicht als Skelett oder Totenkopf sondern als schwarzer Balken im oberen Teil des Gemäldes

und als Schleier, der sich über die Füße der jungen Frau und des Kindes windet. Das Bild war 1911 auf der Internationalen Kunstausstellung in Rom ausgestellt, erhielt die „Goldene Medaille“ und wurde von der Galleria Nazionale d'Arte Moderna erworben.

Ebenfalls 1911 in Rom ausgestellt und kurz davor in ihrer ersten Fassung fertiggestellt, war die monumentale Allegorie „Tod und Leben“. Auch hier findet sich die Darstellung des Lebenszyklus, symbolisiert durch ein Knäuel von Menschen jeden Alters auf der rechten Bildhälfte, links im Bild der Tod, in einen blauen Mantel gehüllt. Während Klimts Tod in der ersten Fassung seinen Kopf noch gesenkt hält und eher starr erscheint, hält er in der ab 1915 überarbeiteten Fassung aktiv eine rote Keule in der Hand und hat den Blick auf die ihm gegenüberliegende Menschengruppe gerichtet. Die Menschengruppe scheint in geschlossenen Augen in einem Traumzustand zu schweben, nur jene weibliche Figur, die direkt dem Tod gegenübergestellt ist, hat ihre Augen weit und leer geöffnet. Bis heute kann man nur erahnen was Klimt zur Abänderung der ersten Fassung bewegen hat. Der Erste Weltkrieg und die damit verbundene Allgegenwart des Todes sowie der Tod von Klimts Mutter im Jahr 1915 mögen Impulse dafür gegeben haben. 1916 war das Gemälde unter dem Titel „Der Tod und die Liebe“ in der Berliner Secession ausgestellt.



Tod und Leben, 1910/16, Leopold Museum, Wien
Žít a smrt, 1910/16, Leopoldovo muzeum, Vídeň



Die drei Lebensalter der Frau, 1905, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rom
Tři období života ženy, 1905, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rom



Klimtův poslední ateliér (1912–1918) Klimts letztes Atelier (1912–1918)

Gustav Klimt pracoval téměř 20 let v ateliéru uprostřed zpustlé zahrady v městské části Josefstadt. Po demolici budovy našel prostřednictvím svého uměleckého kolegy Felixe Albrechta Harta v roce 1912 okouzující domek s velkou zahradou v ulici Feldmühlgasse 11 ve Vidni XIII. Jen pár minut chůze odtamtud se nacházel tehdy ještě nezastavěný kopec Roter Berg, ale také zámek Schönbrunn, zoologická zahrada a proslulý zábavní podnik Tivoli. Klimt se ze svého bytu v ulici Westbahnstraße 36 ve Vidni II. dostal do ateliéru ve čtvrti Unter St. Veit buď městskou dráhou, nebo pěšky. Cestou si rád udělal delší přestávku v Tivoli na kávu se šlehačkou. Tivoli bylo tehdy oblíbeným místem setkávání umělců a Klimt odtud napsal Emilii Flöge mnoho pohlednic.

Vybavení ateliéru se nám dochovalo na fotografiích Moritze Náhra, který prostory svým fotoaparátem zdokumentoval krátce po Klimtově smrti v roce 1918. Do domu se vstupovalo přes síň, z níž se vcházelo do přijímacího pokoje. Přijímací pokoj byl vybaven nábytkem z tmavého stříbrného dubu od Josefa Hoffmanna. Na stěnách visel nespočet barevných japonských dřevorezů a čínských obrázků, na zemi ležely africké plastiky. Z okna se naskýtal výhled na nádherné růžové keře v zahradě, které Klimt také mnohokrát zachytil na svých malbách. Z přijímacího pokoje se přes dva další pokoje vcházelo do světlém

zalitých prostor samotného ateliéru, v němž stálo několik malířských stojanů s malbami, z nichž poslední byla *Dáma s vějířem* namalovaná roku 1917 a obraz *Nevěsta*, který zůstal nedokončen.

V Klimtově ateliéru vznikla mezi lety 1912 až 1918 mnohá klíčová díla, mj. velkoformátová malba *Smrt a život* a několik pozdních krajinomaleb z krajů u jezera Attersee a Garda. Mnozí Klimtovi kolegové umělci, např. Egon Schiele, který měl ateliér v nedaleké Feldmühlgasse, zde bývali častými hosty. V únoru roku 1918 ranila pětapadesátiletého Klimta mrtvice. Umělec zemřel na následky zápalu plic ve Všeobecné nemocnici. Egon Schiele tam svého mentora ještě třikrát zvěčnil na smrtelné posteli. Schiele po Klimtově smrti také usiloval o jeho ateliér, avšak i on záhy poté, v říjnu 1918, zemřel na španělskou chřipku, která tehdy řádila po Evropě.

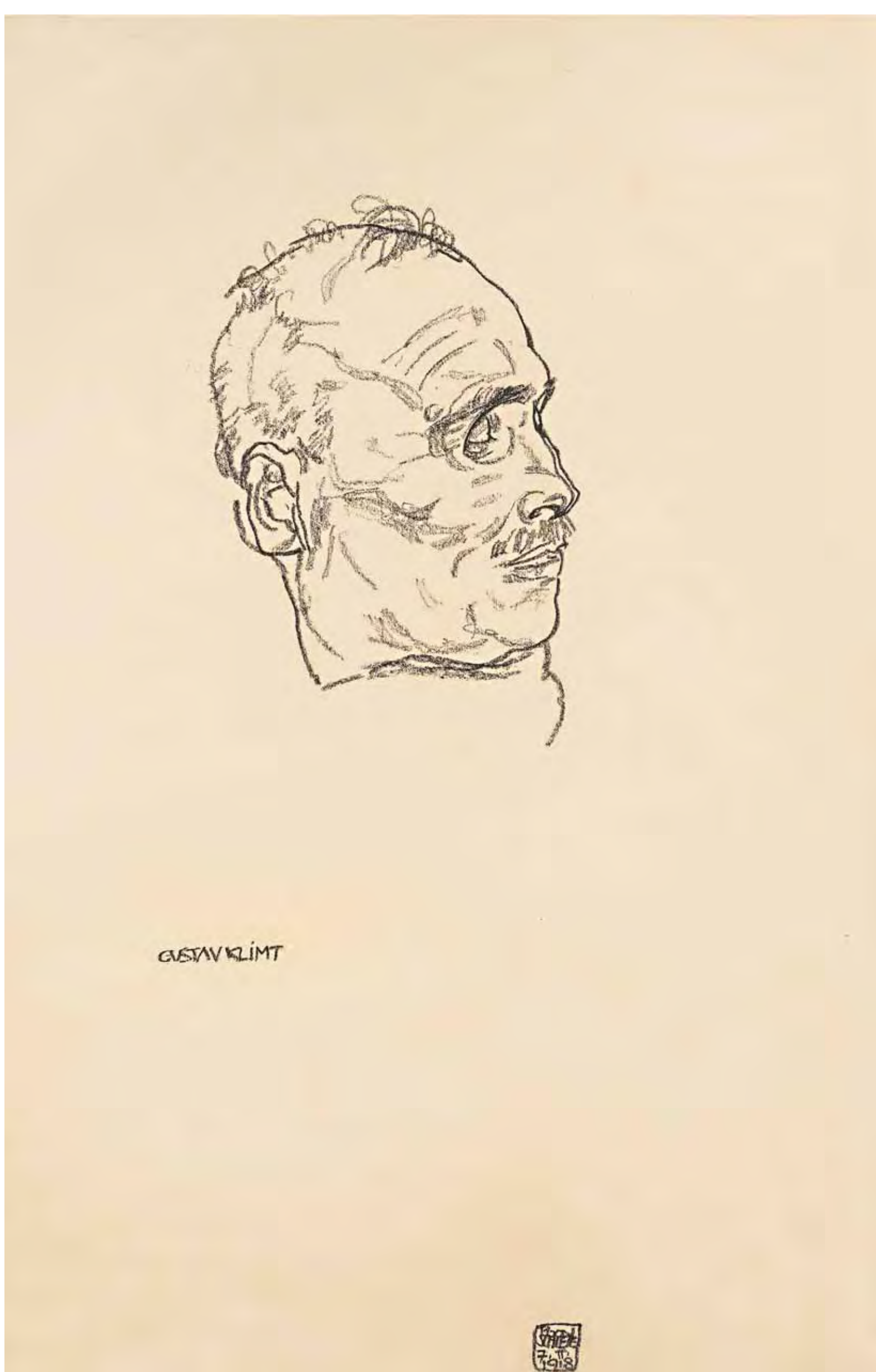
Gustav Klimt byl pohřben na hřbitově v Hietzingu. Dochoval se Klimtův nekrológ od Egona Schieleho: „Gustav Klimt / Umělec neuvěřitelné dokonalosti / Člověk výjimečné hloubky / Posvátné jeho dílo jest.“

Gustav Klimt arbeitete beinahe 20 Jahre lang in einem Atelier inmitten eines verwilderten Gartens in der Josefstadt. Nachdem dieses Gebäude demoliert wurde, fand er auf Vermittlung seines Künstlerkollegen Felix Albrecht Harta ab 1912 ein bezauberndes Häuschen mit großem Garten in Wien XIII., Feldmühlgasse 11. Nur wenige Minuten davon entfernt kam man zum damals noch unverbauten „Roten Berg“, aber auch nach Schloss Schönbrunn und in den Tiergarten und zum berühmten Vergnügungsetablisement „Tivoli“. Klimt gelangte von seiner Wohnung in Wien VII., Westbahnstraße 36 entweder mit der Stadtbahn oder zu Fuß nach Unter St. Veit ins Atelier. Dabei machte er gerne im Tivoli bei Kaffee mit Schlagobers eine längere Pause. Das Tivoli war damals ein beliebter Künstlertreffpunkt und Klimt schrieb von dort oft zahlreiche Postkarten an Emilie Flöge.

Die Ausstattung des Ateliers ist durch Fotografien von Moritz Nahr überliefert, der kurz nach Klimts Tod im Februar 1918 die Räumlichkeiten fotografisch dokumentierte. Beim Eintritt in das Haus kam man zuerst in einen Vorraum, von dem man wiederum in ein Empfangszimmer gelangte. Das Zimmer war mit Möbeln von Josef Hoffmann in dunkler Silberfarbe ausgestattet. Zahlreiche japanische Farbholzschnitte und chinesische Bilder hingen an den Wänden, afrikanische Plastiken lagen auf dem Boden. Von diesem

Zimmer aus konnte man einen Blick auf die herrlichen Rosenstöcke im Garten erhaschen, die auch immer wieder in Gemälden festgehalten wurden. Vom Empfangszimmer gelangte man durch zwei weitere Zimmer in den lichtdurchfluteten Atelierraum, in dem einige Staffeleien mit Gemälden standen, zuletzt das 1917 entstandene Bild „Dame mit Fächer“ und das unvollendet gebliebene Gemälde „Die Braut“.

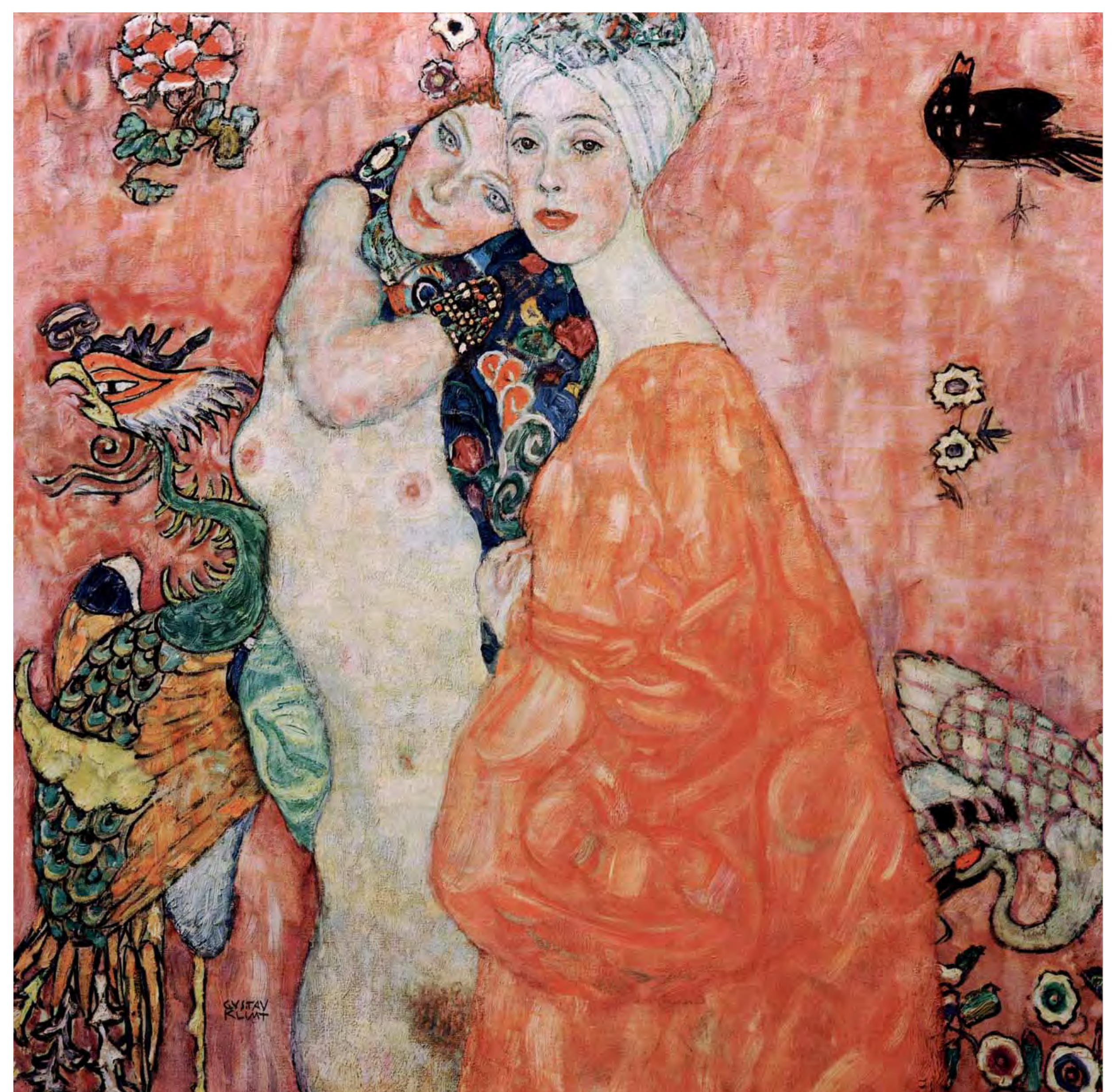
In Klimts Atelier entstanden zwischen 1912 und 1918 zahlreiche Hauptwerke, darunter das großformatige Gemälde „Tod und Leben“ und einige späte Landschaften von Attersee und Gardasee. Zahlreiche Künstlerkollegen, darunter Egon Schiele, der nicht weit von der Feldmühlgasse sein Atelier hatte, waren hier zu Gast. Im Februar 1918 erlitt Klimt 55-jährig einen Schlaganfall und starb an den Folgen einer Lungenentzündung im Allgemeinen Krankenhaus. Egon Schiele zeichnete seinen Mentor dort noch dreimal am Totenbett. Schiele war es auch, der sich nach Klimts Tod um dessen Atelier bemühte, allerdings verstarb auch dieser kurz darauf im Oktober 1918 an der in Europa grassierenden Spanischen Grippe. Gustav Klimt wurde am Hietzinger Friedhof begraben. Schieles Nachruf auf Klimt ist uns überliefert: „Gustav Klimt / Ein Künstler von unglaublicher Vollendung / Ein Mensch von seltener Tiefe / Sein Werk ein Heiligtum.“



Egon Schiele: Kopf des Iwan Klimt, 1918, Leopold Museum, Wien



Adam und Eva, 1917, Belvedere, Wien



Freundinnen II, 1916/17, abstrahiert auf Schloss Innersdorf 1945