NDB-Artikel

Klimt, *Gustav* Maler, * 14.7.1862 Baumgarten bei Wien, † 6.2.1918 Wien. (katholisch)

Genealogie
V →Ernst (1834–92), aus Drabschitz Kr. Leitmeritz, seit 1842 Graveur u. Goldschmied in W., *S* d. Leibgardisten Joseph;

M Anna Finster (1836–1915);

B →Ernst (1864–92, ⚭ Helene Flöge), Maler, beteiligte sich an sämtl. Monumentalarbb. d. Brüder Klimt u. F. Matsch, schuf 2 Deckengem. in d. Stiegenhäusern d. Burgtheaters Wien (1888) sowie 13 v. 40 Darst. d. Frieses „Entwicklung d, Kunst seit d. Ägyptern“ (1890/91) im Stiegenhaus d. Kunsthist. Mus. in Wien, →Georg (1867–1931), Metallbildhauer u. Ziseleur, 1901-22 Lehrer an d. Wiener Kunstschule f. Frauen u. Mädchen, v. ihm stammen u. a. d. Bronzetüren am Haupteingang d. 1898 v. J. M. Olbrich erbauten Hauses d. Secession, d. Treibarbeiten im Musikzimmer d. Palais Dumba, d. Türen d. Hauses d. Wiener Bankver. (mit Bildhauer Heider), Bilderrahmen nach K.s Entwürfen u. d. Grabkreuze d. Eltern auf d. Baumgartner Friedhof (beide s. ThB; ÖBL): *Schw* Johanna (⚭ Julius Zimpel, Buchhalter); - *Lebensgefährtin (Schwägerin v. K.s B Ernst)* →Emilie Flöge (1874–1952), führte mit ihren *Schw* Helene u. Pauline d. Modesalon „Schwestern Flöge“, *T* d. →Hermann Flöge (1837–97), Meerschaumpfeifenfabr.;

S →Gustav Ucicky (1899–1961), Filmregisseur;

N →Julius Zimpel (1896–1925), Kunstgewerbler, zuletzt Leiter d. Wiener Werkstätte.

Leben
Seit Oktober 1876 erhielt K. seine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule des Österreichisches Museums für Kunst und Industrie in Wien. Seine Lehrer waren Karl Hrachowina, →Ludwig Minnigerode, →Michael Rieser und →Julius Victor Berger (1850–1902). Den größten Einfluß übte auf ihn – wie auf seinen Bruder Ernst und auf seinen Freund Matsch – Ferdinand Julius Laufberger aus. Von 1879 datieren die ersten Arbeiten K.s, die er gemeinsam mit Matsch und seinen Brüdern Ernst und Georg schuf. 1883-92 unterhielt er mit Matsch und seinem Bruder Ernst ein Atelier in der Sandwirtgasse. Durch Laufberger wurden sie an die Wiener Theaterarchitekten-Firma Fellner und Helmer empfohlen, die 1872-1915 in Österreich-Ungarn, Deutschland und in den Balkanländern 48 Theater erbaute. Die Brüder Klimt und Matsch schufen für einige hiervon die Deckengemälde, Bühnenvorhänge und so

weiter (Kurhaus und Theater in Karlsbad, Theater in Reichenberg, Fiume und Bukarest). Außerdem arbeiteten sie an dem Vorlagenwerk „Allegorien und Embleme“ (herausgegeben von M. Gerlach, 3 Bände, 1882–1900) mit. Durch Vermittlung Rud. von Eitelsbergers erhielten sie den ersten großen Auftrag in Wien, die Dekoration der Stiegenhäuser des neuen Burgtheaters zum Thema „Geschichte des Theaters seit der Antike“. Die Werke dieser ersten Schaffensjahre sind hauptsächlich Figurenbilder von idealisierender Art in der Nachwirkung der Kunst Makarts, doch ohne dessen pompösen Überschwang und von ausgeprägtem Realismus, insbesondere in der Porträtmalerei. In den kurz danach (1890/91) entstandenen Zwickelbildern im Stiegenaufgang des Kunsthistorischen Museums in Wien (Allegorien der Kunstepochen) tritt zum ersten Mal ein in der Kunst K.s bleibender Zug deutlich auf: eine lapidare Einfachheit der Einzelgestalt vereint mit dem Hang zum Ornamentalen. Damit erinnern diese Bilder an die gleichzeitige symbolistische Figurenmalerei des Belgiers Fernand Khnopff.

1892 bezog K. mit seinem Bruder Ernst und mit Matsch ein neues Atelier im Gartenpavillon in der Josefstädterstr. 21. Im Juni des gleichen Jahres starb der Vater, im Dezember der Bruder, was K. außerordentlich hart traf. Er sorgte fortan für seine Mutter und seine beiden Schwestern Klara und Hermine, in deren Hausgemeinschaft er lebte. Er trat in enge freundschaftliche Beziehung zur Schwägerin seines Bruders, Emilie Flöge, und deren Familie. Mit ihr verbrachte er seit 1898 die Sommerferien, sie verschaffte ihm Zugang zur Wiener Gesellschaft, deren bevorzugter Porträtist er wurde, zumal 1892 die Aufträge des Hofes aufgehört hatten. 1897 bahnte sich die Freundschaft mit dem Maler →Carl Moll an, dessen Stieftochter Alma – seit 1902 Gattin Gustav Mahlers – sich in K. verliebte. Der Industrielle Nikolaus Dumba ließ sein Arbeitszimmer von Makart, den Musiksalon von K., den Speisesaal von Matsch gestalten, der sich um 1892 von K. getrennt hatte. K. malte 1898 zwei Supraporten (1945 verbrannt) „Die Musik“ und „Schubert am Klavier“ und gestaltete den Kamin und die Möbel des Musiksalons. Die beiden Bilder fanden als Lichtdrucke (Hanfstaengl, München) große Verbreitung. 1899 malte er das Porträt Serena Lederers, der Gattin seines Mäzens Georg Lederer, der eine große Sammlung von Werken K.s besaß; noch heute befinden sich die bedeutendsten Handzeichnungen K.s in der Sammlung Lederer. K. hatte zu seinen Lebzeiten in Wien stets treue Bewunderer und gutzahlende Kunden; in Deutschland fand er kaum Anklang. Ein Lehrstuhl blieb ihm jedoch versagt, obwohl er von der Akademie der bildenden Künste wiederholt vorgeschlagen worden war, so 1909 als Nachfolger von Eduard Peithner – Lichtenfels. Naturverbunden und sportlich, großzügig bis zur Verschwendung, gutmütig und hilfsbereit, genoß er unter den Wiener Künstlern hohes Ansehen, hatte jedoch keine Schüler im engeren Sinne. Der junge Schiele stand unter seinem Einfluß, auch Kokoschka und um 1907 E. L. Kirchner.

Infolge der Unzufriedenheit junger Künstler mit der Ausstellungspolitik von Eugen Felix, dem Präsidenten des Künstlerhauses, kam es 1897 zur Gründung der Wiener Secession; K. wurde ihr erster Präsident (1897–99). Er entwarf den Umschlag des Katalogs und das Plakat zur ersten Ausstellung im Frühjahr 1898, die im Gebäude der Gartenbaugesellschaft stattfand. Im selben Jahr erstellte Olbrich für die Secession einen Bau, der auch von K. beeinflußt wurde. Dank

des Organisationstalents der Maler Josef Engelhart und →Carl Moll konnten 1898-1905 23 Ausstellungen durchgeführt werden. Als Monatsschrift der Secession wurde „Ver sacrum“ ins Leben gerufen, für die sich K. als Illustrator betätigte. Im Frühjahr 1905 kam es zu einer stürmischen Auseinandersetzung innerhalb der Secession, ausgelöst durch Molls Verquickung von Kunst und Geschäft. Nachdem sie in einer Abstimmung unterlegen waren, verließen K. und 18 Mitglieder, darunter Moll und die Architekten →Otto Wagner und Josef Hoffmann, die Secession. Die „Klimt-Gruppe“ veranstaltete 1908/09 mit ihrer „Kunstschau“ zwei eigene Ausstellungen, die jedoch finanzielle Mißerfolge wurden. K. präsentierte hierbei Schiele und Kokoschka erstmals in großem Rahmen.

Auf Grund ihrer fruchtbaren Zusammenarbeit in den Stiegenhäusern des Burgtheaters und des Kunsthistorischen Museums erhielten Matsch und K. 1894 den Auftrag, die Decke der Universitätsaula gemeinsam zu gestalten, aber die Wege der beiden ehemaligen Freunde hatten sich inzwischen radikal getrennt. Die Allegorien der Fakultäten „Philosophie“ (1900), „Medizin“ (1901) und „Jurisprudenz“ (1903), die zu K.s Hauptwerken zählen, stießen in der Öffentlichkeit und bei den Professoren auf Ablehnung. K. verzichtete 1905 auf den Auftrag. Die „Philosophie“ wurde in der Wohnung Lederers eingebaut, →Koloman Moser erwarb 1911 die „Medizin“ und die „Jurisprudenz“. Alle drei Fakultätsbilder verbrannten 1945.

Ist die „Jurisprudenz“ von den drei Fakultätsbildern dasjenige, in dem sich K.s Stilwandel am deutlichsten zeigt, so stellen die 1902 entstandenen Wandmalereien, eine Allegorie von Beethovens 9. Symphonie, und der Mosaikfries für den Speisesaal des von Josef Hoffmann erbauten Palais Stoclet in Brüssel (1905–11) eine weitere Steigerung dar. K. hatte den „Beethovenfries“ anläßlich der Ausstellung von Max Klingers Beethoven-Skulptur in der Secession geschaffen (seit 1972 in der Österreichischen Galerie, Wien). Im Stocletfries mit dem beherrschenden Motiv des Lebensbaumes und den Einzelfiguren „Die Erwartung“ und „Die Erfüllung“ entfaltete K. seine reiche dekorative Gestaltungsfähigkeit. Zu der radikalen Vereinfachung in beiden Werken kommt hinzu, daß in jenen Bildern zum Thema Beethoven neben großen leeren Flächenstücken fast nur partielle Tönungen in Schwarz-Weiß bei den Figuren verwendet sind und an den Wänden im Palais Stoclet ein dichtes ornamentales Liniengefüge mit farbigen Intarsien den Gesamteindruck bildet. Eine Reihe von allegorischen Figurenkompositionen in Hauptwerken wie „Die drei Lebensalter“ (1905), „Die Hoffnung“ (1907/08), „Der Kuß“ (1907/08), „Tod und Leben“ (1916), „Die Jungfrau“ (1913), „Die Braut“ (1917/18, unvollendet) stellen monumentale Ausprägungen mit zunehmend malerischen Verfeinerungen dar. Von gleicher Art und Bedeutung sind die vielen Bildnisse seit 1898 und schließlich die Landschaftsbilder, die – mit wenigen Ausnahmen – am Attersee entstanden sind, wo K. seit 1900 den Sommer verbrachte. In den Landschaftsbildern zeigt sich die eigenartige Verschmelzung einer dekorativ künstlichen Formgebung mit Nahrhaftigkeit. Eine eigene Gattung bilden die in großer Zahl erhaltenen, bis zum Äußersten skizzenhaften, virtuosen Figurenzeichnungen in ihrer Konzentration auf die organische Lebendigkeit, ohne Mitwirkung irgendwelcher ornamentaler Effekte.

In der Gesamtheit der Werke und im Ablauf der Entwicklung zeigen sich folgende Hauptmerkmale der Kunst K.s: Als ein durchgehend bestimmendes Merkmal ist die Ideenhaftigkeit bis ans Ende beherrschend geblieben. Die ihr entsprechende formale Gestaltung ist eine lapidare Komposition, ob von strenger Symmetrie oder, im Gegenteil, als ein betont asymmetrischer, oft raffiniert wirkender Aufbau, wie zum Beispiel in den beiden frühen Fakultätsbildern „Philosophie“ und „Medizin“. Die extreme Ausbildung in den Wandmalereien kurz nach 1900, dem Beethovenfries und dem Wandschmuck im Palais Stoclet, ist eine konzentrierte Linienkunst, entweder mit Verzicht auf Farbigkeit oder mit deren Einschränkung auf ornamentale Buntheit. Damit ist der letzte Schritt K.s in dieser Richtung vollzogen, nämlich zu einer neuen Form des Wandbildes, zu einer strengen „Kunst der Fläche“ und damit einer engen Bindung an die umgebende Architektur. Dies ist K.s Beitrag zur Ausbildung einer in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts – nach ersten Anklängen in der Kunst von Puvis de Chavannes und der Schaffung neuer Grundlagen durch Hans von Marées – in verschiedenen Ländern auftretende Revolutionierung der figuralen Wandmalerei, in Frankreich in der Kunst Gauguins und des „Cloisonnismus“, in der Malerei des Norwegers Edvard Munch, des Holländers Jan Toorop und des Schweizers Ferdinand Hodler. Sie alle zeigen die konstitutiven Eigenschaften einer neuen Art von Wandmalerei, mit der Abkehr von der illusionistischen Gattung dieses Kunstzweiges im ausgehenden 19. Jahrhundert. Vorausgegangen war jener Extremform im Werk K.s eine in wesentlichen Teilen noch realistische Darstellungsweise, so vor allem eine ausdrückliche Wiedergabe des Lichts, in den beiden frühen Fakultätsbildern, dem Wandbild „Schubert am Klavier“ und in vereinzelten frühhen Landschaftsbildern – die alle spätestens um 1900 entstanden. An die Stelle einer illustrativen Lichtwiedergabe tritt nun die allgemeine Helligkeit und Buntheit der Farbe eines freien Kolorismus. In Zusammenhang damit steht eine immer intensivere malerische Fleckenstruktur, ein „Pointillismus“ persönlicher Art, ohne die doktrinäre Strenge des französischen Vorbilds. Diese Fleckmalerei fügt sich völlig in das nach wie vor verbleibende kompositionelle Gefüge der großen Formen mit ihrem mehr oder weniger ausgeprägten ornamentalen Linienaufbau. In der Stilisierung der Figuren seit den früheren Schaffensperioden tritt die Übernahme von Eigenheiten der mittelalterlichen, der byzantinischen, der fernöstlichen und der exotischen Kunst, ihrer Formen und Motive in voller Deutlichkeit auf. Der Ästhetizismus dieser Bildungen ist in den späteren Werken nur mehr angedeutet, das Bild des Menschen wie der Landschaftsnatur ist, auch weiterhin von üppigem Reichtum in Linie und Farbe, erfüllt von gleichmäßig strömendem organischem Leben.

Zwei Triebkräfte wirken in der Kunst K.s zusammen. Vor allem ist es der Wille zu einer äußersten Freiheit der Bilderscheinung, radikal vorangetrieben bis zum ornamentalen Formenspiel – dies ist der Weg von den ersten Fakultätsallegorien bis zum Stoclet-Fries. Diese Werke sind aber nicht als eine Kunst der „reinen Form“ zu verstehen, als Paradebeispiele eines „L'art pour l'art“, denn sie sind ja Verbildlichungen von Ideen von weltanschaulichen Ausmaßen, sie sind gedankenschwere Symbole. Ihre Formensprache ist als Ausdruck der Wirklichkeitsferne einer überzeitlichen, übersinnlichen Welt zu verstehen, im Geist des „Symbolismus“ jener Epoche. Dies sieht nach einer Endform aus, doch ist eine andere Triebkraft, die Kraft der Anschauung,

in K. stark genug, ihn die Gefahren einer pathetisch ausschweifenden Ornamentalisierung erkennen zu lassen. So wird es für ihn zur Aufgabe, einen Ausgleich der beiden Kräfte zu finden, und das Ergebnis sind die Werke aus seinem letzten Lebensjahrzehnt. Es ist dies eine Art von „Zurück zur Natur“, doch vermag er dabei nicht auf die sinnlichen Reize der „schönen Form“ zu verzichten, sie leuchten bis ans Ende in seinen Bildern auf, gedämpft, kaum jemals von unbefangener Heiterkeit trotz allen genießerischen Farbenzaubers. Zurückgedrängt ist das gefährlich Künstliche seiner früheren Formgebung. K. sieht den Menschen und die außermenschliche Natur von Anfang an von einer pessimistischen, weltschmerzlichen Lebensanschauung her, im Geist jener Epoche des „Fin-de-siècle“, der sogenannten „Décadence“, im Geist des Jugendstils Wiener Prägung. In der Malerei seiner letzten Jahre sind Grenzen überschritten, solche der Form wie des Inhalts, Beengtheiten gelöst, die dem lauten Pathos der Form in den Frühwerken anhaften. Zurückgedrängt ist das Gewicht des Gedanklichen, die „Literatur“ in seiner Kunst, reduziert auch die Einseitigkeit des Erotischen. In verhaltener, unkomplizierterer Tonart ist das Bleibende in seinem Wesen und seiner Kunst vorgetragen, das heißt die Zartheit des Elegischen, die Traurigkeit, die dem Schönen anhaftet. Gegen Ende seines Lebens und mitten im Weltkrieg (1916) malte K. eines seiner Abbilder eines Apfelbaums in ungewohnt trüben, düsteren Farben, schon früher (um 1909/10) das Bild einer schlafenden Mutter mit zwei Kindern, „Auswanderer“ benannt, eines seiner bedeutendsten Werke, eine von grenzenloser Tragik erfüllte Erscheinung. An sie schließt bereits die Kunst einer neuen Epoche an, der frühe Expressionismus Oskar Kokoschkas und Egon Schieles, deren Kunst aus jener ihres Lehrers K. hervorgeht.|

Auszeichnungen
Mitgl. d. Internat. Society of Painters, Sculptors and Engravers, London (1898);

Korr. Mitgl. d. Münchner Sezession (1898), d. Berliner Sezession (1912);

Vorstands-Mitgl. d. Dt. Künstlerbundes, Berlin (1903);

Ehrenmitgl. d. Ak. d. bildenden Künste, München (1906), Dresden (1916) u. Wien (1917).

Literatur
H. Bahr, Gegen K., 1901;

F. Salten, G. K., 1903;

Das Werk G. K.s, 1914, mit einl. Texten v. H. Bahr u. P. Altenberg, 1914-18;

M. Eisler, G. K., 1920 (engl. 1921);

G. K., Eine Nachlese, einl. Text v. dems., 1931 (engl. u. franz. Ausgg.), ²1946 (mit Einl. v. B. Fleischmann);

E. Pirchan, G. K., Ein Künstler aus Wien, 1942, ²1956;

R. Meister, Zur Deutung d. Deckengem, im Festsaale d. Ak. d. Wiss. u. d. K.schen Fak.bilder, 1947;

M.-J. Liechtenstein, G. K. u. s. oberösterr. Salzkammergutlandschaften, in: Oberösterr. Heimatbll. 5, 1951, *auch* in: Kunst in Österreich 1851-1951, 1951;

I. Hatle, G. K., e. Wiener Maler d. Jugendstils, Diss. Graz 1955 *(ungedr.)*;

J. Dobai, G. K. (d. Frühwerk), Diss. Wien 1958 *(ungedr.)*;

ders., Zu G. K.s Gem. „Der Kuß“, in: Mitt. d. Österr. Gal. 12, 1968;

F. Novotny u. J. Dobai, G. K., 1967, ²1976 (*P, W-Verz.* v. J. Dobai);

G. K., mit Einl. v. W. Hofmann (ital.), 1967;

Ch. M. Nebehay, G. K. Dokumentation, 1969 *(P)*;

W. Hofmann, G. K. u. d. Wiener Jh.-wende, 1970;

H. Tietze, in: NÖB III, S. 82-89 *(L, P)*;

M. Bisanz-Prakken, G. K., Der Beethovenfries, 1977;

ThB *(auch f. Fam.)*;

ÖBL *(W, L)*;

Kindlers Malerei Lex. III.

Portraits
Selbstbildnis (Wien, Burgtheater).

Autor
Fritz Novotny

Empfohlene Zitierweise
, „Klimt, Gustav“, in: Neue Deutsche Biographie 12 (1979), S. 70-73 [Onlinefassung]; URL: http://www.deutsche-biographie.de/.html

02. Mai 2025
© Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften