

Tobias G. Natter

GUSTAV KLIMT UND DIE «GEMEINSCHAFT DER SCHAFFENDEN»

Das Werk des österreichischen Künstlers Gustav Klimt (1862–1918) hat in der Schweiz bemerkenswerte Spuren hinterlassen. Das gilt besonders für die Bestände in öffentlichen und privaten Sammlungen. An erster Stelle ist das Kunsthaus Zug mit der Stiftung Sammlung Kamm zu nennen. Durch die Kunstbegeisterung, Sammelleidenschaft und grosszügige Schenkung der gleichnamigen Stifterfamilie ist Klimts Werk am Zuger See prominenter vertreten als an jedem anderen Ort in der Eidgenossenschaft. Die Bedeutung der Zuger Sammlung mit herausragenden Werkblöcken von Gustav Klimt, Egon Schiele (1890–1918) und Josef Hoffmann (1870–1956) wird im internationalen Vergleich gerade dann bewusst, wenn in Europa Ebenbürtiges sonst nur in Wien zu finden ist. Wir schätzen uns glücklich, dass das Kunsthaus Zug und die Stiftung Sammlung Kamm die St. Galler Ausstellung als Kooperationspartner umfangreich unterstützen und sagen dafür herzlichen Dank.

In Solothurn hütet das Kunstmuseum Klimts grossformatiges Gemälde *Goldfische* wie einen kostbaren Solitär.¹ Klimt wollte das Gemälde mit den nackten Damen, die dem Publikum ihren Allerwertesten zeigen, einst *An meine Kritiker* betiteln. Das provozierende Gemälde fand im Industriellen Otto Dübi (1885–1966) einen Sammler, der es

angeblich als Verlobungsgeschenk für seine kunstbegeisterte Braut Gertrud Müller (1888–1980) erwarb. So gelangte es 1966 als deren gemeinsame Stiftung an seinen heutigen Standort. Etliche andere Klimt-Gemälde in der Schweiz sind hingegen dem öffentlichen Blick entzogen und befinden sich in privaten Händen; manche in eleganten Residenzen, andere in Sicherheitsdepots und Zollfreilagern und zum Teil als grosszügige Leihgaben auf Dauer in öffentlichen Räumen, wie beispielsweise das um 1900 entstandene *Bildnis Helene Klimt* im Kunstmuseum Bern.²

Das vielfältige Interesse an Gustav Klimt und seiner Kunst, die heute eine weltweite Aufmerksamkeit findet, hat in der Schweiz eine weit zurückreichende Tradition und setzt lange vor dem internationalen Siegeszug des Künstlers ab den 1980er-Jahren ein. Gründe dafür mag es viele geben. Im Kern aber ist der Anklang, den Klimt in der Schweiz findet, eingebettet in die vielfältig verzahnte Geschichte von zwei Nachbarstaaten, die mehr als eine gemeinsame Grenze teilen.

Mehrere Ausstellungen in eidgenössischen Museen haben die Beschäftigung mit der Kunst von Gustav Klimt immer wieder neu angeregt. Besonders verdienstvoll sind die kunsthistorisch und kulturpolitisch jeweils unterschiedlichen Präsentationen im Kunsthaus Zürich, in der Kunsthal-

le Bern und in der Fondation Pierre Gianadda in Martigny.³ Zuletzt kamen die von Publikum, Presse und Fachwelt ähnlich hochgelobten Schauen in der Fondation Beyeler in Basel und im Musée cantonal des beaux-arts in Lausanne hinzu.⁴

Diesem Ausstellungsreigen schliesst sich nun das Historische und Völkerkundemuseum St. Gallen an. Ausgangspunkt dafür ist die Einhundertjahr-Feier des Museums, das 1921 sein heutiges Quartier im St. Galler Stadtpark bezog. Mit einem bunten Strauss an Aktivitäten erinnert das Museum an diesen Meilenstein, lässt seine Geschichte Revue passieren, blickt in die Zukunft und lädt mit *Klimt und Freunde* zu seinen Feierlichkeiten auch auswärtige Gäste ein.

Im Mittelpunkt der Jubiläumsausstellung steht der 1862 geborene Gustav Klimt. Er verkörpert wie kein Zweiter die Kunst des Jugendstils, geprägt von Schönlinigkeit, Eros und Ornament. In der St. Galler Ausstellung soll er als Leitfigur der Wiener Moderne spürbar werden. Gleichzeitig geht die Präsentation ungewohnte Wege, indem sie viele der damals jungen Talente vor den Vorhang holt, insbesondere Künstlerinnen. Schon Gustav Klimt war es ein persönliches Anliegen, der nachkommenden Generation grosszügig eine Plattform zu bieten. Er war zwar selbst nie als Lehrer tätig, eine Berufung an die staatliche Kunstakademie in Wien wurde wiederholt von Gegnern erfolgreich verhindert. Aber er stand der jungen Generation offensichtlich vorurteilsfrei gegenüber, wohlwollend und neugierig – darin signifikant souveräner als die meisten Platzhirsche in den anderen Metropolen Europas. Bezeichnend ist seine Eröffnungsansprache, mit der er der Wiener Kunstschau 1908 einen besonderen Spin gab. Klimt beschwört darin die «Gemeinschaft der Schaffenden», das Zusammenwirken von Jung und Alt und propagiert sie als eine generationenübergreifende Verpflichtung.⁵

Neben Gustav Klimt als Leitfigur und der Präsentation von damals jungen Künstlerinnen und Künstlern legt die Ausstellung einen dritten Schwerpunkt auf die grafischen Künste der Zeit. Sie kommen aus gutem Grund in fast jeder Ausstellung zu «Wien um 1900» vor, in manchen Präsentationen mehr, in anderen weniger. Die St. Galler Ausstellung will mit Nachdruck auf die Vielfalt an Zeichnungen, Aquarellen und Druckgrafiken hinweisen. Die Wiener Grafik

zwischen Fin-de-siècle und Aufbruch stand mehr als jede andere Gattung für Experimente offen. Schon der Kunstkritiker Karl M. Kuzmany (1867–1911) charakterisierte sie 1908 als die vielleicht wichtigste «Versuchsbühne für den Nachwuchs».⁶

So will die Ausstellung des Historischen und Völkerkundemuseums St. Gallen auf Basis der eben skizzierten Weichenstellungen einen Bogen spannen zwischen den Schwerpunkten «Wiener Secession», «Der Bannerträger Gustav Klimt», Malerei und Grafik «Zwischen Jugendstil und Frühexpressionismus», «Das Vorbild Japan», «Die Kunst der Frauen», Exemplarisches zur «Idee Gesamtkunstwerk» und abschliessend eine Gegenüberstellung von ausgewählten Exponaten mit dem Werk der St. Galler Künstlerin Martha Cunz (1876–1961).

Die Wiener Secession

Die Gründung der Wiener Secession 1897 markiert den Beginn der Wiener Moderne. Sie bildet auch den Auftakt der St. Galler Jubiläumsausstellung. Bei der Erörterung des Wiener Jugendstils wird oft übersehen, dass es sich dabei um ein vielfältiges, gesamteuropäisches Phänomen handelt. Ausgehend von unterschiedlichen Quellen und Stimmungslagen, allen voran von der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung, entsteht der Stil in vielerlei regionalen Ausprägungen und bahnbrechenden Werken seit der Mitte des 19. Jahrhunderts – vom französischen Art Nouveau bis zum stile Liberty in Italien. Wien ist im Konzert der Jugendstilbewegungen ein Spätstarter. Aber dann bringt kein anderes Kunstmilieu eine derart raffinierte Blüte hervor wie die alte Kaiserstadt an der Donau.

In der Regel lässt sich die Geburtsstunde einer neuen Kunstströmung selten an einem präzisen Anlass festmachen. Nicht so beim Wiener Jugendstil. Hier ist es die Gründung der Wiener Secession 1897, die zum Auftakt eines «Ver Sacrum» (lateinisch für «heiliger Frühling») wurde, eines neuen Erblühens der Kunst. Wie eine Wasserscheide trennt die Secession das zeitlich und stilistische Davor aus Historismus, Belle Époque und Ringstrassen-Ära von jenem Da-



Abb. 1

Franz Kaiser

Der Naschmarkt vor der Secession in Wien

um 1900, Fotografie, Archiv Photoatelier Setzer-Tschiedel, Wien.

nach, das wir als Jugendstil und Flächenkunst kennen. Klimts berühmter Zeitgenosse, der Architekt Otto Wagner (1841–1918), formuliert schon in seiner Schrift *Moderne Architektur* von 1896 die Forderung, man müsse einen Stil entwickeln, welcher der modernen Zeit entspreche und dürfe nicht bloss die Ausdrucksweisen vergangener Epochen kopieren.⁷

Der Begriff der Wiener Secession bezeichnet letztlich dreierlei: Zum einen den Künstlerverein, der durch Abspaltung aus dem älteren Wiener Künstlerhausverein entstand. Dann meint Secession das bis heute existierende Vereins- und Ausstellungsgebäude am Wiener Karlsplatz. Es wurde 1897/1898 nach Plänen von Josef Maria Olbrich (1867–1908) errichtet. Mit seiner eigenwilligen, blendend weissen Architektur und goldener Lorbeerkupe wurde es umgehend zu einer modernen Sehenswürdigkeit der Stadt (Abb. 1). Mit einem eigenen Vereins- und Ausstellungsgebäude, das mit Hilfe vermöglicher Mäzene und Förderer 1897/1898 errichtet wurde, verfügte die Secession über ein vielbeachtetes Forum nach innen und aussen. Noch heute ist über dem Eingangsportale in goldenen Lettern zu lesen: «Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit». Dieser Leitspruch, der seither in vielen Kulturdebatten oft zitiert wird, geriet zum Farnal. Plötzlich schien alles möglich. Die Kunst strebte nach

neuen Ufern, weg vom Historismus, hin zur Gewissheit, dass für ein modernes Schaffen kein anderer Massstab als die Kunst selbst gelten könne. Phantasie und Gestaltungswillen kannten keine Grenzen, das kreative Milieu beflügelte sich selbst. Schliesslich bezeichnete die Secession eine für die Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert wegweisende künstlerische Erneuerung.

Von den zwölf Gründungsmitgliedern sind in der aktuellen Ausstellung in St. Gallen neben Gustav Klimt die Maler Carl Moll (1861–1945), Koloman Moser (1868–1918), Josef Engelhart (1864–1941), Maximilian Kurzweil (1867–1916), Ernst Stöhr (1860–1917) und der Architekt Josef Hoffmann vertreten. Gerade Letzterer etablierte sich neben Koloman Moser als wegweisende Figur der modernen Designgeschichte. Frauen hingegen blieb – entgegen aller Modernisierungsbestrebungen – eine reguläre Vereinsmitgliedschaft in der Secession verwehrt. Etlichen, wie Elena Luksch-Makowsky (1878–1967), wurde immerhin eine sogenannte ausserordentliche Mitgliedschaft zugestanden.

Erfolgreich brachen die Secessionisten in einen «Ver Sacrum», einen «Heiligen Frühling» auf. Abgeleitet ist der Name von der Vereinszeitschrift *Ver Sacrum*, die als führende Designzeitschrift schon damals in Schweizer Künstlerkreisen aufmerksam studiert wurde.

Der Bannerträger Gustav Klimt

Gustav Klimt galt schon den Zeitgenossen als der Bannerträger des Wiener Jugendstils. Gleichzeitig darf aber nicht vergessen werden, dass der Künstler tief im Historismus verwurzelt war und dessen symbolistische Grundhaltung nie ganz aufgab. Berühmt wurde er mit auratischen Damenbildnissen. Waren es vor 1900 fallweise auch Herrenbildnisse, wie das *Bildnis Joseph Pembaur* mit seiner wunderbar goldenen Lyra (Kat. 21), so sind es danach ausschliesslich Frauen, die er in Öl auf Leinwand porträtierte. Zum anderen entwickelte Klimt ein allegorisches Werk, zu dem auch der millionenfach reproduzierte *Kuss* (Abb. 2) gehört. Das Gemälde wurde schon zu Lebzeiten des Künstlers vom österreichischen Staat angekauft, hängt seither im Wiener Belvedere und wird dort gehütet wie eine *Mona Lisa*. Schon seit vielen Jahren wurde dieses Werk nicht mehr ausgeliehen. Im Original war der *Kuss* in der Schweiz zuletzt vor bald drei Jahrzehnten in der Klimt-Einzelausstellung im Kunsthaus Zürich zu sehen. Einen guten Eindruck von Klimts goldenen Meisterwerken vermitteln in St. Gallen jene aussergewöhnlichen Lichtdrucke, die unter Klimts Aufsicht ab 1908 mit einem enormen technischen Aufwand und einem bis heute nicht überbietbaren Ergebnis von der Wiener Galerie H. O. Miethke in Zusammenarbeit mit der Österreichischen Staatsdruckerei entstanden (Kat. 10, 22–23, 28, 103).

Hingegen ist der unermüdliche Zeichner Gustav Klimt in St. Gallen mit einer erlesenen Auswahl an Originalzeichnungen vertreten. Thematisch dominiert in ihnen die Darstellung der nackten Frau. Klimt studierte sie unablässig in immer wieder neuen Posen und oft gewagten Stellungen. Manchmal sind es Vorstudien, in anderen Fällen völlig autonome Kunstwerke, die Klimts Ruf als «homme à femmes» prägen. Sie erinnern in St. Gallen auch an eine bis heute nicht abgeschlossene Debatte, ob Gustav Klimt als Maler oder als Zeichner höher zu schätzen sei.

Viele rühmen Klimts auratische Gesellschaftsporträts über alles und können sich an seinen suggestiven Landschaftsmeditationen und symbolgeladenen Allegorien nicht satt sehen. Andere hingegen schätzen zu Recht die

Unmittelbarkeit, Reduktion und Ausdruckskraft seiner Zeichnungen, die Erotik der Linie, das Kalligrafische, das Subtile und das Vermögen, deren gestalterisches, ästhetisches und intellektuelles Potential zu neuen Höhenflügen zu führen. Schon der Wiener Kunsthistoriker Gustav Glück (1871–1952) vertrat im Hinblick auf Klimts Linienkunst die Meinung: «Wenn man Klimts Lebenswerk überblickt, so erscheint er einem am grössten als Zeichner»⁸.

Das Vorbild Japan

Klimt ist von den Zeitgenossen und quer durch das 20. Jahrhundert sehr unterschiedlich beurteilt worden. Immer wieder ging es dabei um den Vorwurf des Eklektizismus. Und tatsächlich hat Klimt wie kaum ein anderer aus vielerlei Quellen geschöpft. Aber wo immer er das tat, ausgehend von der mittelalterlichen Goldgrundmalerei, von den byzantinischen Goldmosaiken in Ravenna, von Kunstwerken des Alten Ägyptens, von jahrtausendealten Fragmenten aus Mesopotamien oder der klassischen Antike, es entstand immer etwas Eigenständiges.⁹

Eine besondere Faszination verband Klimt mit der Kunst des Fernen Osten. Der Wiener Maler interessierte sich für Fernöstliches, ohne in einem kunstwissenschaftlichen Sinn detailliert zwischen Japan, China oder Korea zu unterscheiden. Er näherte sich der Kunst dieser Länder nicht als Gelehrter, sondern als Liebhaber, der darin Anregung und Inspiration fand, einzelne Motive übernahm oder Gestaltungsweisen übertrug. Auch deswegen sammelte er Asiatika und verwahrte in seinem Atelier eine Sammlung von asiatischen Gewändern und Textilien. Sie hinterlassen in seinen Gemälden vielfältige Spuren. Dass der sogenannte Japonismus kein spezifisch Wienerisches Phänomen, sondern eine internationale Bewegung war, zeigt anschaulich die Sammlung von Objekten aus Japan im Historischen und Völkerkundemuseum St. Gallen. Sie spiegelt eindrucksvoll die weitreichenden St. Galler Geschäftsverbindungen, den offenen Horizont und den regen Austausch der Textil- und Handelsstadt mit dem Land der aufgehenden Sonne wieder.

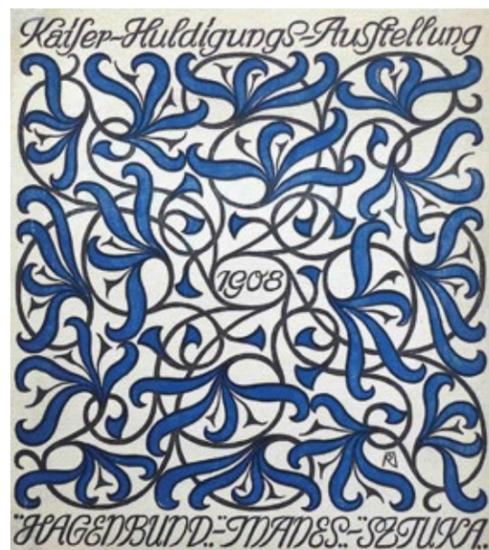


Abb. 3 (links)
Kagamibako mit Spiegel
spätes 19. Jahrhundert,
HVM, St. Gallen.

Abb. 4 (rechts)
Rudolf Junk, Katalogcover
Kaiser-Huldigungsausstellung
im Wiener Hagenbund
1908, Privatbesitz.

So lassen sich über den «Japonismus» Verbindungen zwischen den Objekten aus Japan im St. Galler Museum und der Kunst in Wien um 1900 herstellen. Beispielsweise zwischen einer Lackschachtel des späten 19. Jahrhunderts und der ornamentalen, flächig blau-weißen Umschlaggestaltung eines Katalogs von Rudolf Junk (1880–1943) (Abb. 3 und Abb. 4).

Diese Nähe im Sinne einer künstlerischen Wahlverwandtschaft kommt für mich am eindrucksvollsten in einem kostbaren Drachengewand aus China aus dem 18. Jahrhundert zum Ausdruck (Abb. 5). Zum einen besass Klimt selbst derlei erlesene Seidenstickerei. Ihre für europäische Augen exotischen Muster regten ihn an und kehren in etlichen, vor allem späten Gemälden immer wieder. Zum anderen sammelte nicht nur Klimt solche Textilien, sondern auch seine Lebensgefährtin Emilie Flöge (1874–1952). Sie ist eine der faszinierendsten Frauen in Wien um 1900, Klimts wichtigste Bezugsperson, selbständige Modeschöpferin und erfolgreiche Geschäftsfrau. Oft posierte sie als Mannequin für ihre eigenen Kreationen, die alle der Wiener Reformmode verpflichtet sind, mit dem Verzicht auf Korsett und bei gleichzeitiger Betonung von Komfort und frei fallenden Stoffen. Von ihr existiert aber auch ein frühes Farb-

foto, das sie in exakt so einem historischen Drachengewand wiedergibt (Abb. 6).

Der aus Prag stammende Emil Orlik (1870–1932) studierte die japanische Kunst nicht nur aus der Ferne, sondern auch vor Ort und erlangte damit für Wien zeitweilig grosse Bedeutung. Orlik wurde 1899 Mitglied der Wiener Secession und trat 1900 eine ausgedehnte Studienreise nach Japan an. Auch in diesem Kapitel zeigt die St. Galler Ausstellung Unbekanntes: Beispielsweise Werke von Leopold Blauensteiner (1880–1947). Als 23-Jähriger gab er mit dem Farbholzschnitt *Kähne im Schnee* (Kat. 98), einem der brilliantesten Werke der Wiener Japonismus-Rezeption, in der XXIII. Ausstellung der Wiener Secession von 1905 ein nobles Ausstellungsdebüt.

Zu den Themen Japonismus und Wien um 1900 liesse sich noch Vieles sagen. Hier sei abschliessend auf zwei weitere Künstler und ihr Schaffen hingewiesen. Zum einen auf den aus Kärnten stammenden Fritz Capelari (1884–1950). Er ist kurioserweise in Japan weit bekannter als in seiner österreichischen Heimat. Capelaris Darstellung *Regenschirme – Heimkehr im Regen* (Kat. 99) von 1915 gilt in Japan als Auftakt der sogenannten Shin-hanga-Drucke – jener Farbholzschnitte also, die einheimische Verleger in Japan

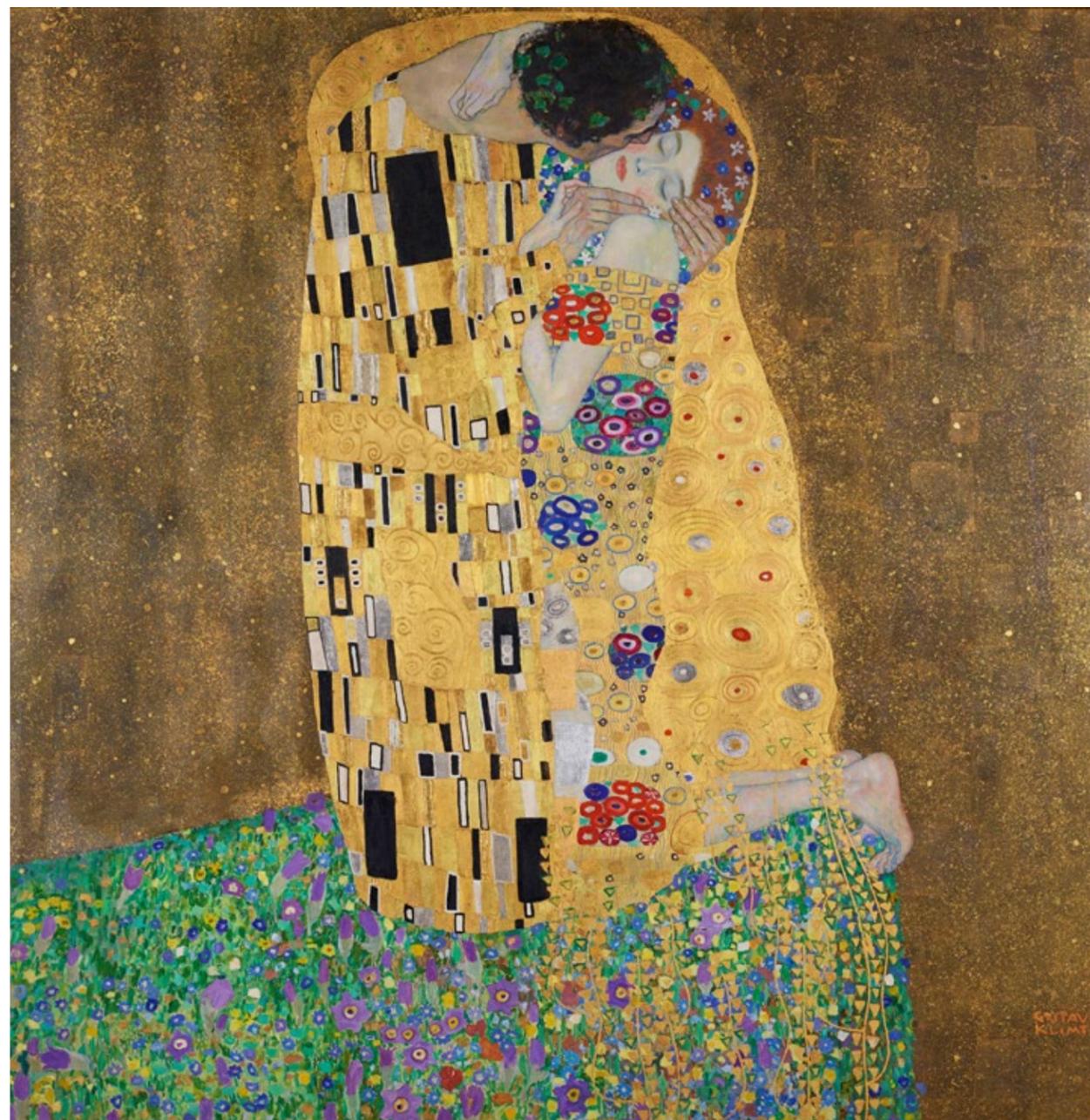


Abb. 2
Gustav Klimt
Der Kuss
1907/08, überarbeitet 1909,
Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



Abb. 5
Drachengewand lom
18. Jahrhundert,
HVM, St. Gallen.

bei modernen westlichen Künstlern in Auftrag gegeben haben mit dem Ziel einer Erneuerung der traditionell japanischen Druckgrafik.

Der andere ist der Grafiker Carl Moser (1873–1939). Seinem japanisch inspirierten Farbholzschnitt *Weissgefleckter Pfau* (Kat. 97) liegt ein enormer technischer Aufwand zugrunde. Moser arbeitete mit bis zu zehn verschiedenen Holzstöcken. Jeder verlangte einen separaten Druckdurchgang mit strengen Anforderungen im Trocknungsprozess und bei der Passgenauigkeit der verschiedenen Druckplatten. Mit fortschreitendem Lebensalter reduzierte Moser den Aufwand zunehmend – was den späteren Abzügen auch anzusehen ist. Der für die Ausstellung in St. Gallen ausgewählte Frühdruck hingegen leuchtet in seiner ganzen koloristischen, stilistischen und technischen Brillanz.

«Die Kunst von Frauen»

Lange Zeit wurde die Wiener Moderne als eine von Männern bestimmte Kunst wahrgenommen. Ironischerweise aber galt sie vielen Zeitgenossen und deutschen Kunstkritikern als ausgesprochen «raffiniert» und «feminin» – insbe-

sondere im Vergleich zur zeitgleichen Kunstszene in Berlin. Aktuell erleben wir einen Perspektivenwechsel, der die Aufmerksamkeit bewusst auf Künstlerinnen lenkt. Zu ihnen gehört etwa die aus Russland stammende Elena Luksch-Makowsky. Sie wurde durch ihren Vater gefördert, der selbst Maler und sogar Hofkünstler des Zaren war. Die Widerstände, die sich ihr trotzdem in den Weg stellten, waren keine geringen. Zwar wurde sie als erste Künstlerin Mitglied der Wiener Secession, jedoch nur als «ausserordentliches» Mitglied. Unter anderem beteiligte sie sich an der Gestaltung des Katalogs zur legendären XIV. Ausstellung der Secession von 1902, der als der erste von Künstlern mit Originalgrafik ausgestattete Ausstellungskatalog überhaupt in die Annalen der Kunst einging (Kat. 43–44).

Zu den heute namhaftesten Künstlerinnen in Wien um 1900 zählt Broncia Koller-Pinell (1863–1934). Sie ist in der St. Galler Ausstellung unter anderem mit dem Gemälde *Mädchen vor Vogelkäfig* (Kat. 40), einem Porträt ihrer Tochter Silvia, vertreten. Während Koller-Pinell altersmässig zur Generation von Gustav Klimt zählt, erhöht sich bereits in der nächsten Generation die Zahl junger Frauen, die als Künstlerinnen in Wien an die Öffentlichkeit treten. Ein reguläres Studium an den staatlichen Kunstakademien war

Abb. 6 (links)
Friedrich Walker
Emilie Flöge in einem
chinesischen Kleid am Attersee
(im Garten der Villa Paulick in
Seewalchen), Lumiere-
Autochrom-Platte,
September 1913.



Abb. 7 (rechts)
Die Jungen
Plakat zur gleichnamigen
Ausstellung der
Galerie H. O. Miethke,
1906, Wien Museum, Wien.

den angehenden Künstlerinnen jedoch immer noch verwehrt. Das änderte sich in Österreich erst nach 1918. Offen standen ihnen aber modernen Zielen verpflichtete Ausbildungsstätten wie die renommierte Wiener Kunstgewerbeschule, an der schon Gustav Klimt Schüler war. Daneben füllten private Initiativen, wie die 1903 eröffnete Malschule am Wiener Kohlmarkt (Kat. Nr. xy) die Lücke.

1905 folgte in dem bereits erwähnten Kunstsalon H. O. Miethke die Ausstellung *Die Jungen* (Abb. 7). Der Wagemut mag kalkuliert gewesen sein, aber Wiens führende Avantgardegalerie, die den Malerfürsten Gustav Klimt exklusiv vertrat und Werke von Eduard Manet, Claude Monet, Auguste Renoir und anderen Klassikern zeigte, öffnete sich damit als Plattform jungen und unbekanntem Künstlerinnen und Künstlern.¹⁰

Von ihnen ist in der St. Galler Ausstellung besonders Editha «Dita» Moser (1883–1969) mit ungewöhnlich abstrahierten Tarockkarten (Kat. Nr. 82) und Marie Uchatius (1882–1958) vertreten. Ihr *Danse macabre* (Kat. 143) steht exemplarisch für den Hang der Wiener Flächenkunst zur Reduktion von Tiefenräumlichkeit und Betonung der Zweidimensionalität auf der Basis eines ausgeprägten analytischen Form- und Empfindungsvermögens. «Die aus dem

Zusammenhang gelösten Gelbteile des Bauchmusters selbständigen sich und bilden einen bizarren Froschgeist ab, der sich mit dem dunklen Formgerüst wieder zur Einheit verbindet.»¹¹

Die Präsentation dieser Künstlerinnen schliesst unmittelbar an die Vorgängerausstellung im Historischen und Völkerkundemuseum St. Gallen an, als das Museum die Ausstellung *Berufswunsch Malerin! – Elf Wegbereiterinnen der Schweizer Kunst aus 100 Jahren* zeigte.¹² Unter den dort Präsentierten ist die St. Galler Jugendstilkünstlerin Martha Cunz die wohl bekannteste. In einem eigenen Kapitel tritt ihr Werk mit jenem von «Klimt und Freunden» in einen Dialog, der im ungewohnten Vis-à-vis zu (Neu-)Entdeckungen und Vergleichen einlädt.

Der österreichische Frühexpressionismus

Indem die Ausstellung *Klimt und Freunde* auch Werke von Oskar Kokoschka (1886–1980), Egon Schiele und anderen integriert, geht sie über den Jugendstil weit hinaus. Das Verhältnis von österreichischem Frühexpressionismus und Wiener Jugendstil lässt sich einerseits als radikale Abkehr



Abb. 8
Gustav Klimt
Bildnis Marie Henneberg
in der Empfangshalle der Villa Henneberg,
Teil der Künstlerkolonie Hohe Warte Wien,
in: *Das Interieur. Wiener Monatshefte für
angewandte Kunst*, Jg. 4/1903, S. 135.

beschreiben; von einer «Revolution der Jünglinge» ist die Rede.¹³ Andererseits ist es wichtig, in dem Mit- und Durch-einander die vielfältigen Querverbindungen und Wechselströmungen nicht aus den Augen zu verlieren.

Eine Überraschung abseits des normativen Kanons findet sich etwa im Werk von Hugo Henneberg (1863–1918). Er ist, wenn überhaupt, nur als Fotopionier und wohlhabender Auftraggeber eines grossen, von Klimt gemalten Porträts seiner Gattin Marie Henneberg (1851–1931) (Abb. 8) bekannt. Die St. Galler Ausstellung zeigt ihn aber unter anderem mit dem Linolschnitt *Blauer Weiher* von 1903/1904, der eine Dynamik von Licht- und Bewegungseffekten suggeriert und durch proto-expressionistische Tendenzen besticht (Kat. 80). Faszinierende Lichtreflexe huschen darin über die Wasserfläche, zucken auf wie Blitze, verästeln sich in Zick-Zack-Form, bilden Labyrinth, Strudel und Wirbel. Nur selten brachte die Wiener Kunst um 1900 in ihrer Vorliebe für Lineament und Kalligraphie solche feinfühlig Verästelungen hervor. Dabei sind Wasseroberflächen ein Lieblingsthema der Jahrhundertwende, die das Fliessende und die Spiegelung sucht, in der sie je nach Naturell im Schwebend-Unbestimmten das Poetische oder das Abgründige hervorkehrt.

Ein anderes Beispiel für das anfängliche Ineinandergreifen von Wiener Jugendstil und österreichischem Frühexpressionismus ist das *Bildnis Hans Massmann* von Egon Schiele (Kat. 65) aus der Sammlung Kamm. Zum einen ist es ohne das Vorbild Gustav Klimt und dessen *Bildnis Fritza Riedler* (Abb. 9) nicht denkbar.¹⁴ Im Bildnis der Frau Riedler transformiert Klimt ein klassisches Gesellschaftsportrait zu einem hermetisch geschlossenen Malmosaik. Zum anderen öffnet es ein Fenster in die unterschiedlichen Porträtauffassungen von Jugendstil und Expressionismus. Klimt schuf für Fritza Riedler, eingebettet zwischen Ornament und Flächenstilisierung, eine Bildwelt, wo sie «über dem Alltag zu stehen» scheint, «wie Fürstinnen und Madonnen (...) in einer Schönheit, die von gierigen Händen des Lebens nicht mehr zerpfückt und verwüstet werden kann.»¹⁵ Bei Oskar Kokoschka, Max Oppenheimer und Egon Schiele als den führenden Vertretern des österreichischen Frühexpressionismus aber geht es zunehmend um einen Blick hinter die Fassade, um das Ausloten von Hintergründigem, um Tiefe statt Augenscheinliches, um die neue schockierende «Schönheit des Hässlichen».

Schiele übernimmt in seinem Porträt von Massmann (Kat. 65), das er als 19-Jähriger malt, das quadratische Bild-

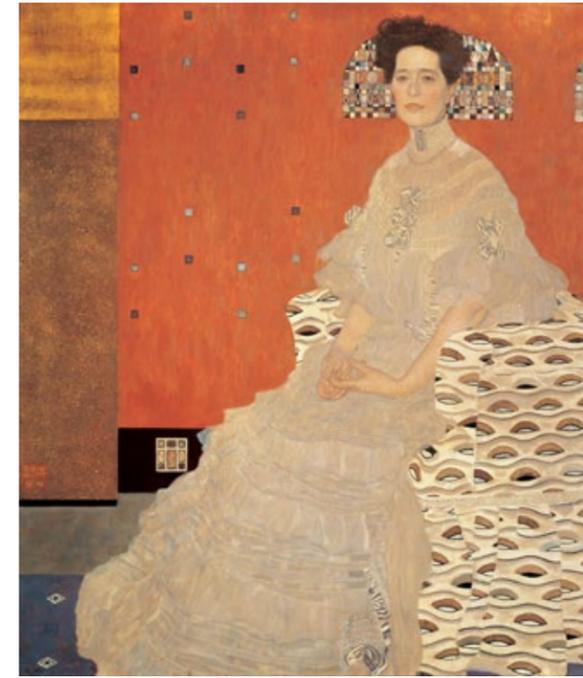


Abb. 9
Gustav Klimt
Bildnis Fritza Riedler
1906, Öl auf Leinwand, 153 x 133 cm,
Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

format des Fritza Riedler-Bildnisses. Der dunkle Anzug des Porträtierten erzeugt gegenüber dem ornamenthaften hellen Hintergrund und dem bräunlichen Sessel einen starken Kontrast. Er verleiht dem Bildnis eine plakartartige Wirkung und macht Schieles Nähe zur dekorativen Manier des Jugendstils deutlich. Jedoch erscheint der Dargestellte, der bequem in einem Korbsessel ruht, in lebensnaher Haltung. Bei Klimt ist das hochartifizielle Arrangement hingegen als Momentaufnahme getarnt.

Fast über Nacht lässt Schiele im Jahr darauf alles Dekorativ-Ornamentale hinter sich. Er wird ganz Ausdruckskünstler, Mimik und Gestik erhalten psychologisches Gewicht, Körper und die Körperbefragung als Spiegel innerer Befindlichkeiten werden zum alles beherrschenden Bildthema.

Von Oskar Kokoschka, der vier Jahre älter ist als Egon Schiele, ist in St. Gallen die illustrierte Erzählung *Die träumenden Knaben* vertreten. Es ist eine stark autobiografisch gefärbte Erzählung, die wiederum ein Beleg für die enge Verbindung der jungen Generation zu Gustav Klimt ist. So widmet Kokoschka 1908 das Werk *Die träumenden Knaben* niemand Geringerem als dem absoluten Superstar Gustav Klimt (Kat. 56).

Im selben Jahr tritt Kokoschka im Rahmen der Wiener Kunstschau erstmals prominent an die Öffentlichkeit, die ihn entsetzt als «enfant terrible» und «Oberwildling» brandmarkt. Die Aufführung seines Theaterstücks *Mörder Hoffnung der Frauen* gerät zum Skandal. Aber wieder war es Klimt, der sich für die Teilnahme des Shootingstars ausgesprochen hatte: «Kokoschka ist das grösste Talent der jungen Generation. Und selbst wenn wir Gefahr liefen, dass unsere Kunstschau demoliert würde, nun, geht man eben zugrunde. Aber man hat seine Pflicht getan.»¹⁶ Von allen in St. Gallen gezeigten Künstlern entwickelt Kokoschka später die vielleicht engsten Beziehungen zur Schweiz und lässt sich nach 1945 in Villeneuve am Genfersee nieder.

In der Schweiz weit früher präsent war Max Oppenheimer (1885–1954). Mit dem jungen Schiele war er zeitweilig befreundet. Oskar Kokoschka hingegen beugte den später als Intimfeind erlebten Konkurrenten lebenslang mit Verachtung. Eine Anekdote, die Oppenheimer überliefert, erzählt viel von der neuen Porträtauffassung der Expressionisten. Sie strebten keine Wiedergabe rein optisch erfassbarer Äusserlichkeiten mehr an, sondern machten sich auf die Suche nach der «Menschenseele».

Oppenheimer, der vom Verleger des deutschen Schriftstellers Frank Wedekind (1864–1918) beauftragt wurde, diesen zu porträtieren, berichtet: «Ich ging also in die Torgellstube, das Münchner Weinlokal, in dem Wedekind allabendlich, umringt von Freunden und Verehrern, zu sitzen pflegte. Als ich ihm den Grund meines Kommens mitteilte, sah er mich prüfend an, dann sagte er: «Es ist serr schmeichelhaft für mich, wahrhaft serr schmeichelhaft, dass mein Herr Verrlegerr mein Bildnis zu malen wünscht, um so schmeichelhafter, dass err es von Ihnen gemalt haben möchte –, allein, es geht nicht, denn wenn ich mich sehen will, gehe ich zum Photogrraphen, derr Photogrraph ist mein Freund, der Maler ist mein Krrritikerr!»¹⁷

Für diesen Blick hinter die Fassade waren die Wiener Expressionisten gefürchtet. Ob der psychologisierende Ansatz tatsächlich von Sigmund Freud beeinflusst war, wie heute gerne vermutet wird, sei dahingestellt.

Im Jahr 1915 nahm Oppenheimer eine Ausstellung in der Zürcher Galerie Wolfsberg zum Anlass, um in die neutrale Schweiz zu übersiedeln. Hier fand er kurzzeitig Anschluss an die Dadaisten, suchte das Vertrauen von wichtigen Sammler, namentlich von Sidney und Jenny Brown, in deren Kunstsammlung in Baden, Kanton Aargau, er heute noch prominent vertreten ist, und übernahm 1921 in der Rue des Epinettes das Atelier des drei Jahre zuvor verstorbenen Ferdinand Hodlers (1853–1918).

Zwei weitere Positionen zeigen exemplarisch, wie weit die Wiener Kunst vor dem Ersten Weltkrieg das Thema «Der Mensch im Bild» fasste. Für die eine steht der sonderbar-eigenwillige Carl Anton Reichel (1874–1944). Sein imposanter Frauenakt nimmt nicht nur Tendenzen der Neuen Sachlichkeit vorweg, er könnte auf den ersten Blick auch der Pop-Art der 1960er-Jahre entstammen (Kat. 58). «Eine unaussprechliche Mystik webt in diesen primitiv hartlinig umrissenen Geschöpfen».¹⁸

Die zweite nicht minder extreme Position markiert Viktor Schufinsky (1876–1947). Von den Zeitgenossen wurde er ob seiner «grotesken Einfälle»¹⁹ immer wieder gerühmt. Mit den *Schwertkämpfern* (Kat. 60) zeigt Schufinsky zwei Männer im Kampf. Aber nicht mehr die klassischen Elemente Linie, Farbe und Fläche bestimmen das Bild, sondern ein binä-

rer Dialog von schwarzen und weissen Feldern. In der Folge von Abstraktion und geometrischer Reduktion entsteht ein Bild, das wie eine Vorwegnahme heutiger Pixelwelten wirkt.

Die Idee Gesamtkunstwerk

Vor allem durch das Entgegenkommen des Kunsthaus Zug und der Stiftung Sammlung Kamm ist es möglich, in St. Gallen einen weiteren zentralen Aspekt der Wiener Moderne anschaulich zu machen: Die Erweiterung des Kunstbegriffs. In seiner Eröffnungsrede der Wiener Kunstschau 1908 propagiert Klimt genau das. Seine Rede ist ein Plädoyer für das Gesamtkunstwerk, in der Klimt den englischen Kunsttheoretiker William Morris (1834–1896) zitiert: «Auch das unscheinbarste Ding, wenn es vollkommen ausgeführt wird», helfe «die Schönheit dieser Erde zu vermehren».²⁰ Wesentlich dabei sei es, die trennende Distanz zwischen Künstler und Gesellschaft aufzuheben. Klimt definiert den Begriff des Künstlers neu: «Und weit wie den Begriff «Kunstwerk» fassen wir auch den Begriff «Künstler». [...] Für uns heisst «Künstlerschaft» die ideale Gemeinschaft aller Schaffenden und Geniessenden.»²¹

Den zeitgenössischen Zuhörern war klar, dass er darin unmittelbar Bezug nahm auf die von seinen Freunden Josef Hoffmann, Koloman Moser und dem Financier Fritz Waerndorfer fünf Jahre zuvor gegründete Wiener Werkstätte. Ihr hoch gestecktes Ziel: Die Kunst soll alle Bereiche des täglichen Lebens gestalten – in Zusammenarbeit mit exzellenten Kunsthandwerkern.

In der Ausstellung in St. Gallen repräsentieren erlesene Möbel, Gläser, Textilien und Metallwaren wichtige Produktionsbereiche der Wiener Werkstätte. Dazu gehört etwa der silberne Tafelaufsatz mit Lapislazuli-Cabochons (Kat. 106), der für Fritz Waerndorfer (1868–1939) und seine Frau Lilly entstanden ist – ein Ergebnis der durch die von Klimt mitgetragene Rangerhöhung des Kunstgewerbes jenseits von «high» und «low». Deshalb ist es als Schlüsselwerk der Designgeschichte zu betrachten. Dazu gehört auch der «Zebrakasten» aus Palisander und Zitronenholz mit figürlichen und ornamentalen Intarsien, den Koloman Moser entwarf

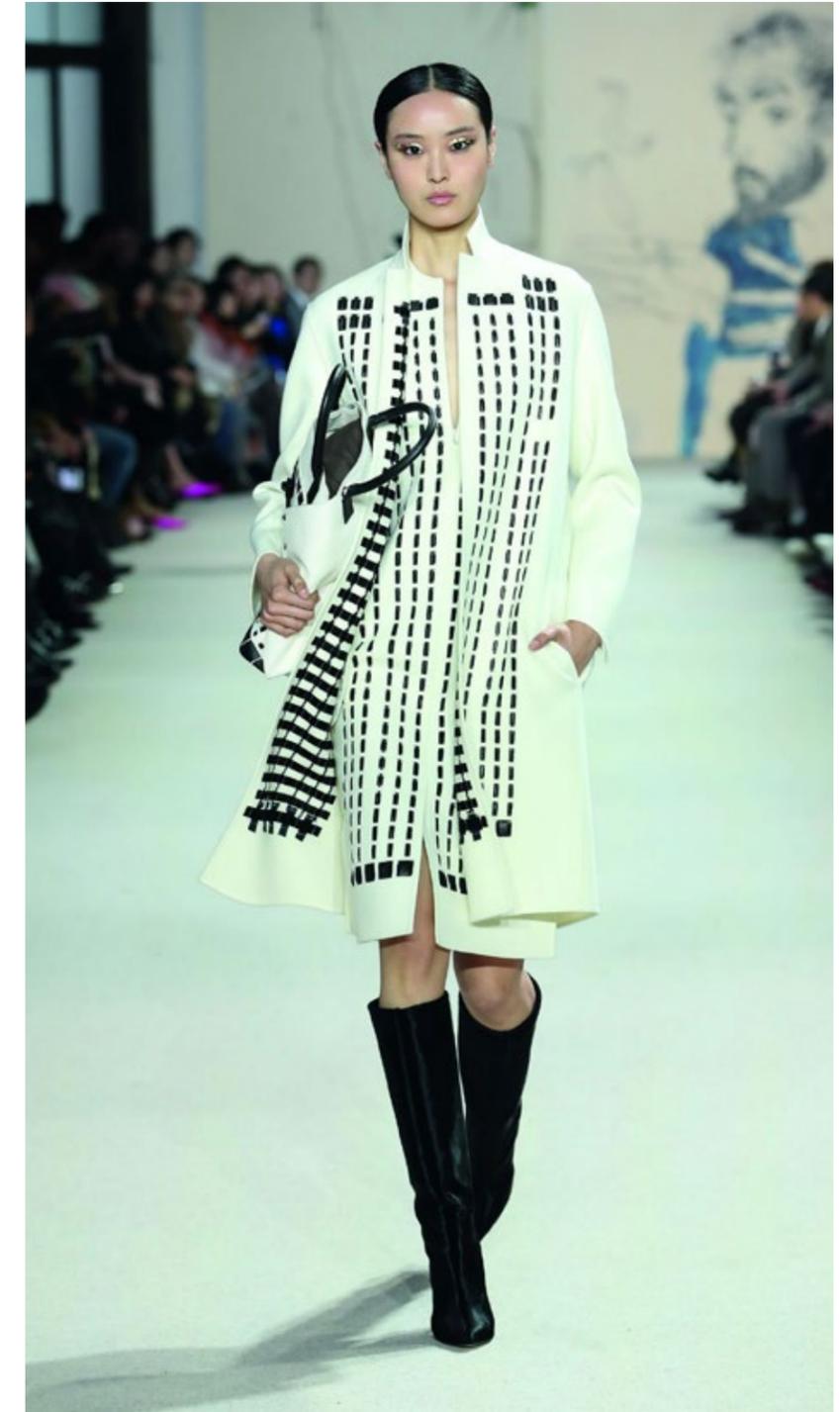


Abb. 10
Akris Herbst/Winter-
Kollektion 2018/19,
inspiriert von Gustav Klimt,
den Wiener Werkstätte und
den Frauen der Wiener Salons
(Look 33)



Abb. 11
Lisbeth und Robert
Jakob Schläpfer
Dekorstoff nach Klimt-Motiven
1967.

und den die Wiener Werkstätte in der für sie charakteristischen frühen geometrischen Phase ausführte (Kat. 105).

Die Leistungen der Wiener Werkstätte und ihre Ästhetik, deren Vorzug in Reduktion und Funktionalität liegt, wurden in der Schweiz auch dann geschätzt, als ihre 1917 eröffnete Filiale in Zürich längst geschlossen war und das Gesamtunternehmen nach 1945 für lange Zeit in Vergessenheit zu geraten drohten. Als Josef Hoffmann 1950 seinen 80. Geburtstag feierte, gratulierte der Schweizer Architekturhistoriker Siegfried Giedion (1888–1968) herzlich, und betonte: «Wir haben nicht vergessen, dass die Wiener Werkstätte versuchte zu einer Zeit, da es hoffnungslos schien, Malerei und Architektur zueinander in Beziehung zu setzen».²²

Wer heute aufmerksam durch St. Gallen flaniert, entdeckt eine das Stadtbild prägende Fülle an Jugendstil-Architektur, vor allem in den um 1900 boomenden Quartieren rund um den Hauptbahnhof, auf dem Rosenhügel und selbst in der historischen Altstadt. Aber auch bis in die Gegenwart hinterlässt der Jugendstil Spuren in der Textilstadt. Das gilt vor allem für das St. Galler Textildesign und ihre Rezeption der Kunst Gustav Klimts.

Das 1922 in St. Gallen gegründete Modehaus Akris stellte etwa seine Kollektion 2018/2019 unter das Motto «Die

Wiener Secession» (Abb. 10). Sein Chefdesigner Albert Kriemler (geb. 1960), Enkel der Firmengründerin Alice Kriemler-Schoch (1896–1972), sieht sich nicht allein von formalen Vorlagen inspiriert, sondern huldigt nach eigener Aussage dezidiert den «starken Frauen der Wiener Moderne». In einem Interview führte er aus: «Bis 1918 hatten Frauen in vielen Ländern Zugang zur Hochschulbildung und zum Wahlrecht erhalten. Heute, genau einhundert Jahre später, wieder in einer historischen Zeit der Frauenförderung, möchte ich den Geist Wiens im frühen 20. Jahrhunderts feiern. Es ist der Geist der Freiheit, des Funktionalismus und der Selbstdarstellung, der eine völlig neue Ära für Frauen einläutete».²³

Anregungen durch das Schaffen Klimts reichen aber weiter zurück. In den 1960er-Jahren etwa entdeckte das Unternehmerpaar Lisbet (1923–2015) und Robert Jakob Schläpfer-Bucher (1926–2015) Gustav Klimt für sich. In innovativen Entwürfen (Abb. 11) setzten sie die üppigen, goldstrotzenden Motive des österreichischen Jugendstilkünstlers um.²⁴ In Haute Couture- und Interieurstoffen bauten sie Klimtsche Ornamentinseln ein und spielten effektiv mit dem Kontrast und dem Dialog von eckigen und runden Ornamenten, Gold und opulenter Buntfarbigkeit.

Abb. 12

Evangelium Longum

um 894, Edelmetallverkleidung mit geschnitzter Elfenbeintafel über einem Eichenholzrahmen, eingefasst mit Gold, Edelsteinen, 32 x 15,5 cm, Stiftsbibliothek St. Gallen, St. Gallen.

Abb. 13

Josef Hoffmann

Brosche

1908, Silber, teilvergoldet, Achat, Almandin, Karneol, Chrysopras, Koralle, Lapislazuli, Mondstein, Opal, Türkis, 5,4 x 5,4 cm, Privatsammlung, Neue Galerie New York, New York City.



Abschliessend sei auf Wahlverwandtschaften aufmerksam gemacht, die in der kunsthistorischen Forschung noch auf eine Aufarbeitung warten. Sie führen uns in der Handschriftenkammer der berühmten Stiftsbibliothek St. Gallen zum *Evangelium Longum*, einem der bekanntesten und bestdokumentierten Bücher des Mittelalters, das um 894/895 im Kloster St. Gallen entstanden ist. In diesem Zusammenhang interessiert hier besonders die Metallverkleidung der Vordertafel mit ihren goldenen Reliefs und gemugelten (konvex geschliffenen) Steinen, die nach heute herrschender Meinung wohl hundert Jahre später angefertigt wurde (Abb. 12).

Sie weckt stets aufs Neue Erinnerungen an die Schmuckstücke und besonders die Broschen der Wiener Werkstätte (Abb. 13). In ihrer radikal reduzierten und geometrisch aufgebauten Komposition gehören die Broschen, besonders jene nach Entwürfen von Josef Hoffmann, zum Besten, das die Wiener Werkstätte an innovativem Design hervorgebracht hat.²⁵ Nicht nur die gemugelten Steine (Cabochons) erscheinen wie ein Zitat aus dem Einband des *Evangelium Longum*. Es geht auch um faszinierend ähnliche Erscheinungsformen sowie Art und Qualität der künstlerischen Gestaltungsansprüche - mögen deren geistige Wurzeln

auch höchst unterschiedlich sein. Im Phänomenologischen tun sich Gemeinsamkeiten auf, die den betörenden Farb- und Lichtwirkungen von Gold und gemugelten Halbedelsteinen geschuldet sind, einer im Grunde strengen geometrischen Grundstruktur mit oft nur scheinbar willkürlich eingestreuten Schmucksteinen.

Die beiden hier exemplarisch gewählten Beispiele von *Evangelium Longum* und Wiener Werkstätte-Brosche vermögen unsere Aufmerksamkeit weit über das Verzierende und Verschönernde hinaus zu fesseln. Sie treten als skulpturale Objekte hervor und gelten als das Konzentrat des zugrundeliegenden Kunstwillens und seiner Geisteshaltung. Es geht um den immateriellen Gehalt und den symbolischen Wert von Kunst sowie um immer wieder überraschende Begegnungen, Wahlverwandtschaften und Inspirationen über Raum und Zeit hinweg. In diesem Sinne wünsche ich allen Besucherinnen und Besuchern der Jubiläumsausstellung einen entdeckungsreichen Rundgang durch *Klimt und Freunde* in der Gemeinschaft der Schaffenden und Geniessenden.

Matthias Haldemann

TIEFE OBERFLÄCHE – ZUM ORNAMENT BEI KLIMT UND SCHIELE

Ornament und Moderne

Die Ornament-Frage scheint das künstlerische Schaffen von Gustav Klimt und Egon Schiele zu trennen und damit Tradition und Moderne. In einem Vortrag von 1910 sprach der Wiener Architekt Adolf Loos (1870–1933) von *Ornament und Verbrechen* und wertete das Ornament in Architektur und Kunstgewerbe aus der Perspektive seiner fortschrittsgläubigen Historismus-Kritik und seiner funktionalen, puristischen Bauten moralisch ab.²⁶ Wiederholt attackierte er den Architekten, Designer und Klimt-Freund Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte. Davor hatte der mit Loos befreundete, sprachkritische Schriftsteller Karl Kraus (1874–1936) das Gemälde *Die Philosophie* (1900, **Abb. 14**) von Klimt abqualifiziert. Es sei keine Allegorie der Philosophie, sondern der «österreichischen Sprachenfrage». Die Philosophie sei unergründet, ungelöst und ruhe im grünen Nebel von unklaren Volksstimmungen, Wünschen und Herrschbegierden. Gemeint war, was er dem Journalismus als «Ornament des Geistes» vorwarf: die «Phrase».²⁷

Klimt, Hoffmann, die Secessionisten und die Wiener Werkstätte stehen in der Forschung seit den 1960er-Jahren mehrheitlich für die Dekadenz des untergehenden Ancien Régime, den elitären Schönheitskult und falschen Schein, im Gegensatz zu Kraus, Loos, Peter Altenberg, Oskar Ko-

koschka, Alfred Kubin, Robert Musil, Arnold Schönberg, Arthur Schnitzler, Georg Trakl, Otto Weininger und Ludwig Wittgenstein, die angeblich eine moralisch soziale Neuordnung der Gesellschaft und eine gereinigte «wahre» Kunst vertreten. Der kritischen Gruppe zählte man Schiele noch hinzu und würdigte seine expressive Malerei als Ausdruck einer ungeschminkten Realitätssicht im Bewusstsein menschlicher Widersprüche sowie verdrängter Lebensaspekte und Gefühle wie Tod, Armut, Angst, Schmerz, Aggressions- und Sexualtrieb.²⁸

Kraus und Loos glaubten in ihrer Stellung zum Ornament das Kennzeichen für den Wendepunkt vom regressiven Historismus und Jugendstil zur progressiven Moderne gefunden zu haben. Bis heute spiegelt die Debatte um Klimt und Schiele diejenige um den «Ornamentiker» Hoffmann und den «Ornamentlosen» Loos wieder.²⁹ Neben Ausdruck und Dekoration, Hässlichkeit und Schönheit dienen die Begriffspaare Inhalt-Form, Innen-Aussen, Sein-Schein, Wahrheit-Lüge zur moralischen Trennung ihre vermeintlich konträren Positionen.³⁰ Diese Denkfigur stelle ich hier infrage, weil damit die medialen Eigenheiten ihrer Bildwerke von Klimt und Schiele unbeachtet bleiben. Bei der Frage nach der Funktion von Ornament und Textil soll es im Fol-

genden um die Komplexität und Vieldeutigkeit ihrer bildkünstlerischen Konzepte gehen.³¹

Zunächst kann man feststellen, dass eine theoretische Ornament-Diskussion in Wien seit dem späten 19. Jahrhundert geführt wurde, woraus die Loos'sche Position herausgelöst und zum Schlagwort «Ornament als Verbrechen» verkürzt wurde. Eine positive Ornament-Auffassung entwickelte der Kunstgeschichtsprofessor Alois Riegl (1858–1905) in seiner Untersuchung «Stilfragen: Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik» (1893).³² Ohne ästhetische und moralische Vorurteile beschrieb der ehemalige Kustos für Textilkunst am Wiener Museum für Kunst und Industrie eine geschichtliche Entwicklung autonomer künstlerischer Einzelornamente. Er lieferte damit eine empirisch-wissenschaftliche Fundierung des Fachs Kunstgeschichte und gab zuletzt der Bildwissenschaft wichtige Impulse. Sein stilpsychologischer Ansatz beeinflusste Wilhelm Worringers (1881–1965) Schrift *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908).³³ Worringer beschrieb die Ornamentik «als den «reinsten und ungetrübtesten Ausdruck» des Kunstwollens eines Volkes».³⁴ Sein Buch wurde von den deutschen Expressionisten rezipiert, insbesondere von dem mit Schiele befreundeten, österrei-

chischen Kunstschriftsteller und Kunstkritiker Arthur Rossler (1877–1955).³⁵ Auch Otto Benesch (1896–1964) ist zu nennen, welcher der von Riegl mitbegründeten Wiener kunsthistorischen Schule angehörte und zu Schieles Bewunderern und Interpreten zählte. Als Direktor der Albertina baute er den Schiele-Sammlungsschwerpunkt auf. In der Riegl-Nachfolge befasste sich sodann Ernst H. Gombrich (1909–2001), der nach London emigrierte Exponent der Wiener kunsthistorischen Schule, mit dem historischen Ornament im Buch *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art* (1979).³⁶ Zuletzt entwarf Erich Kandel (geb. 1929), einer von Wien in die USA emigrierter Medizin-Nobelpreisträger, eine Neuroästhetik mit Bezug auf Sigmund Freud, Riegl und Gombrich sowie auf Klimt, Kokoschka und Schiele.³⁷

Ausgehend von Riegl wurde das Ornament also nicht nur als etwas dekorativ Äusserliches und Aufgesetztes wissenschaftlich kritisiert, wie mehrheitlich von der Klimt-Schiele-Forschung, sondern als ein psychologisch-künstlerischer Ausdruck behandelt, analog zum Expressionismus. Im Fakultätsstreit um die Deckengemälde für den Festsaal der Universität wurde Klimt gegen seine Kritiker von den Kunstgeschichtsprofessoren Franz Wickhoff (1853–1909)



Abb. 14

Gustav Klimt

Die Philosophie

1900–1907, Öl auf Leinwand,
430 x 300 cm, verbrannt im Mai 1945
auf Schloss Immendorf,
Niederösterreich.



Abb. 15
Josef Hoffmann
Entwürfe Flächenmuster
 1902 – 1904, Tusche und Bleistift auf kariertem
 Papier, je 13 x 13 cm, Kunsthaus Zug, Zug,
 Stiftung Sammlung Kamm.

und Riegl unterstützt. Sie argumentierten, jede Epoche habe ihr eigenes Wertesystem und ihre eigene Sensibilität, so auch die Moderne. Wie im Leben sei in der Kunst nicht alles schön, man müsse modernen Wahrheiten ins Gesicht sehen.³⁸ Schliesslich verfasste der Klimt-Apologet Hermann Bahr (1863–1934), Schriftsteller, Dramatiker und Kritiker, auf der Grundlage von Riegl und Worringer einen synthetischen Expressionismus-Essay (1916).³⁹

Auch die moderne Kunst bis zur Gegenwart setzte sich in Wien mit dem Ornament auseinander: Nach 1945 Friedensreich Hundertwasser (1928–2000), dessen ornamentbetonte Malerei sich explizit auf Schiele bezog, Bruno Gironcoli, Franz West, Peter Kogler, Markus Geiger und Esther Stocker. Kogler kooperiert mit der Wiener Textilfirma Backhausen, die schon für Hoffmann und die Wiener Werkstätte tätig war, und realisierte in der Secession eine verstörend-dekorative Wand- und Deckeninstallation mittels Computer (1995). Ebendort legte Geiger einen handgenähten, Klimts *Beethovenfries* (Abb. 78–80) karikierenden Nadelfilzteppich aus (1998).

Das Ornament gilt von der Moderne bis zur Gegenwart weder als überwunden noch ist es verschwunden. Man denke nur an die Bedeutung von Arabeske und geometrischen Mustern für die abstrakte Malerei.⁴⁰ Das von Kasimir

Malewitsch (1879–1935) zum Bild erhobene schwarze Quadrat auf weissem Grund (1913/1915) figurierte zuvor als Ornament in Gemälden von Klimt. Am Bauhaus erprobten Anni Albers (1899–1994) und Josef Albers (1888–1976) die strukturelle Bildverwandtschaft von geometrisch-ornamentaler Textilgestaltung und geometrisch-abstrakter Malerei. Und wenn nach dem Abbau des Raumillusionismus die selbstreflexive moderne Malerei allgemein mit einer betonten Bildflächigkeit in Verbindung gebracht wurde – für die Wiener Secession sprach man explizit von «Flächenkunst» – ist ihr das abbildlose Flächenornament strukturverwandt. Die Leinwand ist ohnehin ein Textil.⁴¹ Ernst Ludwig Kirchner, Henri Matisse, Juan Miró, Pablo Picasso und Dieter Roth/Ingrid Wiener griffen gar die traditionelle Gobelin-Technik wieder auf und experimentierten damit.⁴²

In einer einzigen Zeichnung mit sechs Varianten zu geometrischen Flächenmustern (1902–1904, Abb. 15) antizipierte Hoffmann die gegenstandslos-schematischen Bilder von Theo van Doesburg, Jasper Johns, Frank Stella und Helmut Federle. Die Minimal Art und Konzeptkunst erhoben das einfache Muster zum bildkünstlerischen Mittel. Aus Wiederholungen und Kombinationen geometrischer Elemente entstanden serielle Arbeiten ohne individuelle Formung oder Handschrift. Die Nähe zum Ornamentalen

belegt die dekorative Wandarbeit von Sol LeWitt (1928–2007) für eine Ausstellung über Ornament und Abstraktion (2001). Weiter inszenierte Donald Judd (1928–1994) die barocke Möbelsammlung des Wiener Museums für Angewandte Kunst.⁴³ Daniel Buren (geb. 1938) und Niele Toroni (geb. 1937) konzipierten ein ganzes Œuvre mit einer Streifenkonfiguration und einem Normpinsel-Abdruck. Christo (1935–2020) und Jeanne-Claude (1935–2009) verhüllten Bauten und Landschaften mit kilometerlangen Stoffbahnen, um sie als «eingekleidete» Oberflächen neu sichtbar zu machen. Rosemarie Trockel (geb. 1952) strickte Ornament-Bilder. Kein irreversibler Entwicklungsgang führte folglich von der vermeintlich vormodernen, konservativen Ornamentverwendung zu Expressionismus, Abstraktion, Konzeptkunst, Minimal Art und Land Art.⁴⁴

Nachdem die kunsthistorische Ornament-Kritik an der Wiener Moderne seit den 1960er-Jahren von den gesellschaftlichen und künstlerischen Umwälzungen ihrer Zeit politisch beeinflusst war,⁴⁵ sollte eine unvoreingenommene Behandlung des Ornaments bei Klimt und Schiele den skizzierten historisch-künstlerischen Befund berücksichtigen und zwischen dem Ornament als gegenständlichem Bildmotiv und einer strukturell-ornamentalen Flächengestaltung unterscheiden. Bei Hoffmann manifestiert sie sich

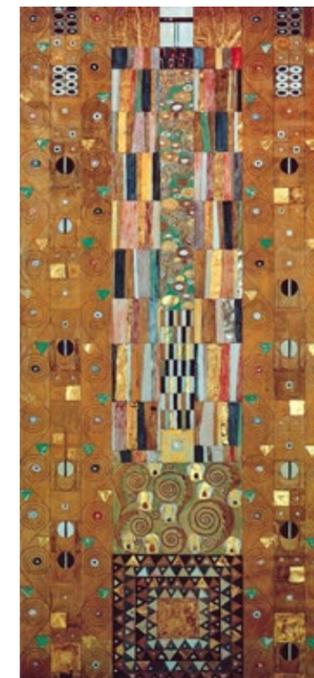


Abb. 16
Gustav Klimt
Der Ritter

Stirnwand des Wandmosaikfrieses
 für den Speisesaal von Josef Hoffmanns
 Palais Stoclet, 1905-1911, Mosaik aus
 Keramik, Email, Metall, Kristallglas,
 Perlmutter,
 Palais Stoclet, Brüssel.



in den konstruktiven Gestaltungen aus Quadrat und Kreis. Seine transparenten Raster-Objekte und weissen Wandflächen kommen ohne Zierwerk aus. Material, Gestaltung, Konstruktion und Funktion sind eine Einheit und zugleich eine Antwort auf die Krise des handgefertigten Kunstgewerbe-Ornaments in der Industrialisierung und auf die Kulissen-Fassaden der historistischen Ringstrassen-Architektur.⁴⁶ Genauso setzt sich die Ornamentik von Klimt und Schiele aus elementarer Farbe, Form, Linie, Fläche und aus gleichwertigen Materialien zusammen und macht bewusst, dass sie zuerst Malerei ist. Wenn Riegl und seine Nachfolger das historische Ornament als Gegenstand der Kunst wissenschaftlich aufwerteten, hoben sie das Ornament in ihren modernen Werken strukturell und semantisch auf (im doppelten Sinn). Das impliziert, dass Ornament und Bild in graduell verschiedenen Relationen und nicht in Opposition zueinanderstehen.

Kunst, Architektur und Kunstgewerbe

Der enge Bezug von Klimt und seiner Lebensgefährtin Emilie Flöge, Designerin, Modeschöpferin und Unternehmerin, sowie seiner Klientinnen aus dem industriellen



Abb. 17
Egon Schiele
Zwei Kniende
1913, Aquarell und Bleistift auf Karton,
14 x 10,9 cm, Postkarte an Josef Hoffmann,
Kunsthhaus Zug, Stiftung Sammlung Kamm.

Grossbürgertum, zu Hoffmann und der Wiener Werkstätte ist bekannt, weshalb darauf nicht weiter einzugehen ist.⁴⁷ Klimt war der Sohn eines Goldschmieds und Graveurs und bezeichnete sich als Werkstatterbeiter. Er studierte Dekorationsmalerei an der Kunstgewerbeschule und entwarf für Emilie Kleider und Ornamente.⁴⁸ Sein Wandmosaikfries in Hoffmanns *Palais Stoclet* (1905–1911, **Abb. 16**) ist eine Symbiose von künstlerischem Entwurf und gewerblicher Produktion hervor und besteht aus hochwertigen Materialien (Keramik, Email, Metall, Kristallglas, Perlmutter). Gemeinsam mit den gelblich-weißen und schwarzen Maserungen der Marmorwand generiert diese angewandte Wandkunst ein malerisches Raumganzes. Das reine Ornamentbild an der Stirnwand des Speisesaals ist ein Hybrid von künstlerischer Abstraktion und Kunstgewerbe. Auch Klimts Frauenbildnisse verraten eine Beziehung zu Hoffmann und der Wiener Werkstätte, allein durch die Wahl der Kleidermotive und aufgrund der Darstellung der Porträtierten in ihren von der Wiener Werkstätte gestalteten Wohnungen.⁴⁹

Auch Schiele hatte eine enge Verbindung zu seinem lebenslangen freundschaftlichen Förderer Hofmann, und zur Wiener Werkstätte, was bisher kaum beachtet wurde. In

der «Internationalen Kunstschau Wien 1909», die in einem von Hoffmann entworfenen Gebäude stattfand, konnte Schiele neben Klimt und der Wiener Werkstätte zum ersten Mal ausstellen. Hoffmann bezog Werke des von ihm protegierten Malers in weitere Gesamtinszenierungen mit ein. Umgekehrt vertraute Schiele dem Repräsentanten des Dekorativen an, er selbst spreche «maskiert» mit Menschen, wogegen seine Hände, mit denen er rede, die Wahrheit seien (1910).⁵⁰ Hoffmann und seine Kollegen sammelten Werke des aufstrebenden jungen Künstlers, der mit seiner Frau Edith Objekte der Wiener Werkstätte erwarb, für die er Postkartenentwürfe malte und in ihrem Wiener Werkstätte-Lokal ausstellen und verkaufen konnte. Seinem Förderer schickte Schiele eine Postkarte (**Abb. 17**), auf dem zwei Kniende abgebildet sind (1913). Es sind Zitate von Georg Minnes (1866–1941) Skulpturen *Knienden Knaben*, die oft in Gesamtgestaltungen von Hoffmann auftauchen.⁵¹ Der Bildgruss ist eine Reverenz an den Empfänger, ein Zeichen ihres «religiösen» Künstlertums und Ausdruck der gemeinsamen Gestaltung mit Kurvilinearität und Geometrie, Komplementärfarbe und Schwarz-Weiss-Grau.

Der Expressionist Schiele trug modische Massanzüge, sammelte Textilien und entwarf Möbel und Kleider im Stil

Abb. 18 (links)
Egon Schiele
Bildnis Poldi Lodzinsky
1910, Öl und Gouache auf Leinwand,
109 x 36 cm, Privatsammlung, Wien.



Abb. 19 (rechts)
Egon Schiele
Die Eremiten
1912, Öl auf Leinwand,
181 x 181 cm, Leopold Museum,
Wien, Inv. 466.



der Wiener Werkstätte. Seine Frau schneiderte sich solche selbst und war als Model für die Firma tätig, vermutlich auch in der Modeschau in der Budapester Ausstellung von 1913 mit Werken von Schiele.⁵² Kurz vor seinem Tod wollte er Hoffmann, Klimt, Altenberg, Anton Hanak und Schönberg für ein interdisziplinäres Projekt einer Kunsthalle gewinnen, das dann jedoch nicht zustande kam.⁵³ Zu seinem Begräbnis steuerte die Wiener Werkstätte dann offiziell einen Kranz bei und Hoffmann machte einen pyramidalen Grabmalentwurf (1919).⁵⁴

Das gesamte Œuvre von Schiele bezeugt die Nähe zur geometrisch-konstruktiven Ornamentik von Hoffmann und der Wiener Werkstätte. Ornamente dominieren zwar nicht so wie bei Klimt, sind in den Papierarbeiten aber nicht zu übersehen. Wie Klimt grenzte er sich damit zum einen von der Kostüm-Ornamentik des Historismus ab, welcher Loos' Kritik eigentlich galt,⁵⁵ und unterschied sich zum anderen von Kokoschka, dem einstigen Protegé von Klimt und Hoffmann, der zum Lager von Kraus und Loos gewechselt hatte und als Expressionist die dekorative Ornamentik fortan vermied. Anders als bei Kokoschka-Porträts kontrastieren in Schieles exemplarischem *Bildnis Poldi Lodzinsky* (1910, **Abb. 18**) die bunt-karierte, moderne Klei-

dung und der armselige, grünlich morbide, abgemagerte Mädchenkörper. Erst auf den zweiten Blick entdeckt man aus der Nähe zwischen den grossen Händen das hell schimmernde Geschlecht der lächelnden Frau. Ornament, Expression und Bildstruktur bestimmen das provokante Konzept. Auch beim Hauptwerk *Die Eremiten* (1912, **Abb. 19**) ist die Integration moderner Stoffornamente keine formale Nebensache. Wie Abzeichen tragen die Protagonisten, man darf in ihnen Klimt und Schiele vermuten, eine buntfarbige und eine weiss-graue Ornamentapplikation im Stil der Wiener Werkstätte auf ihren schwarzen Mönchskutten, die für ihre komplementäre Bildchromatik stehen mag.⁵⁶

Schieles frühe Bildnisse bezeugen seine hohe Wertschätzung für den «goldenen» Klimt. Bei seinem *Bildnis Hans Massmann* (1909, **Kat. 65**) sind Figur und Ornamentik genauso verknüpft wie beim Vorbild, Schiele sprach vom «Körperornament».⁵⁷ Den von Motivüberschneidungen angedeuteten Innenraum mit Figur, Möbeln und Tapeten hat die Fläche gleichsam aufgesaugt. Weil Ornament und Träger derselben Struktur angehören, erscheint die artifizielle Dandy-Figur als ein ornamentalisiertes Produkt der materialen Bildfläche.

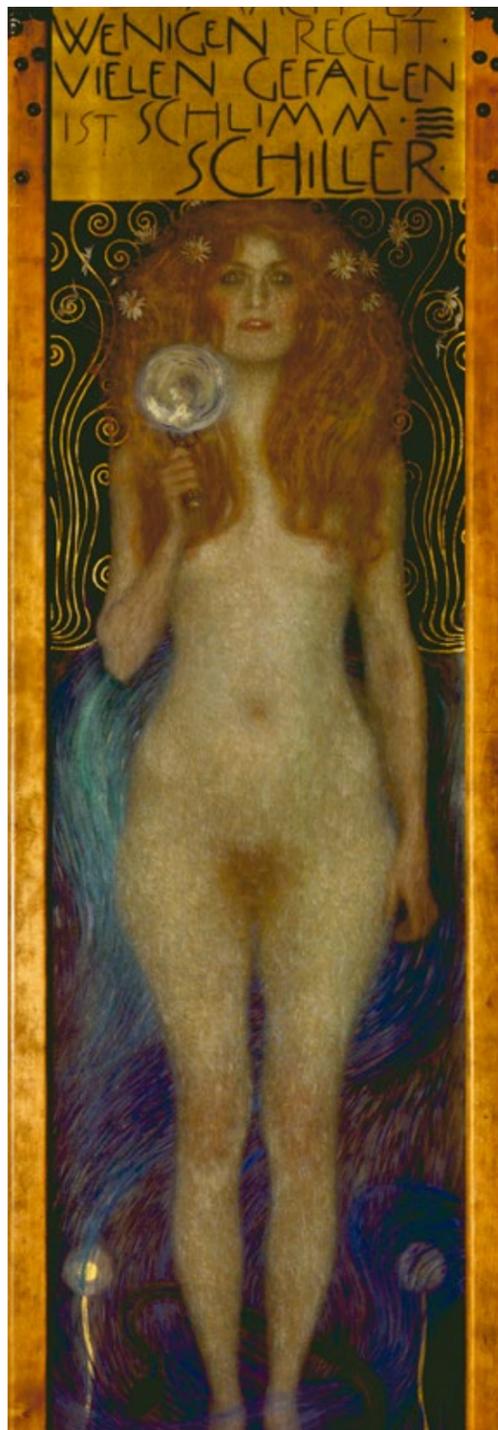


Abb. 20

Gustav Klimt

Nuda Veritas

1899, Öl auf Leinwand,
252 x 56,2 cm, Nachlass Bahr-Mildenburg,
Österreichisches Theatermuseum, Wien

Tiefe Oberflächen

In Klimts Gold-Gemälden und buntfarbigen Bildnissen gibt es, wie bei Schiele, keine nachträglich hinzugefügte Zierornamentik. Im langen zeichnerischen Planungsprozess hatte er die Dargestellten aus den gelegentlichen Atelierstellungen schrittweise herausgelöst und sie als geometrisch gefasste und organisch eingewobene Konstruktionen in die Fläche montiert. Neben dieser Ornamentalisierung scheinen in seinen Gold-Gemälden plane Ornamentelemente vor dem materialen Bildträger auf einer virtuellen Ebene zu treiben und zu schweben. Kein Muster fasst sie zusammen, keine Faltungen und Licht-Schatten-Modellierungen binden sie an Gewänder, kein Frauenkörper ist unabhängig vorstellbar. Zwischen gegenständlicher Darstellung und selbstbezogener Bildlichkeit öffnet sich eine Kluft.

Wenn man der dekorativen Malerei von Klimt den Wahrheitsgehalt abspricht, trägt sein Gemälde den programmatischen Titel *Nuda Veritas* (1899, Abb. 20) und markiert exemplarisch die Wende vom Wiener Jugendstil zur Moderne. Der lebensnahe Frauenakt passt zunächst zur dekorativen Ornamentwelt mit Wasser, Blumen, Schlange und Goldflächen-Inschriften. Die artifizielle Mischkonstruktion von idealer Schönheit (Gesicht, Oberkörper) und



Abb. 22

Gustav Klimt

Bildnis Sonja Knips

1898, Öl auf Leinwand,
141 x 141,
Österreichische Galerie
Belvedere, Wien.

realem Leib (ausladende Hüfte, breite Oberschenkel) steht frontal auf beiden Füßen und hält dem Betrachter den Erkenntnis-Spiegel vor. Sie lügt in Erwartung einer getreu abgebildeten, illusionistischen Darstellungsrealität und spricht die Wahrheit als ein modernes Malerei-Produkt aus gleichwertigen Farben, Formen, Linien, Flächen und Schriften. Wahr ist sie auch im Sinne des männlichen Selbstverständnisses der Zeit: Als eine Frau zwischen gefährlicher Verführerin (schwarze Schlange) und Lebensspenderin (Spiralen, Blumen).

Wenn ich Klimts Ornamentverwendung hier eine bildhaft-moderne Selbstreflexivität zugestehe, bekommt, wie zu zeigen ist, das inszenierte Spiel mit Kleidern und nackten Körpern über die Erotik und Kostümierung hinaus eine geistige Dimension. Als Metapher der Malerei, die paradoxerweise enthüllt beim Verhüllen und verhüllt beim Enthüllen, die zeigend verbirgt und verbergend zeigt.

Allgemein zieht in der Malerei das Ornament den Blick auf sich als etwas gleichförmig Schönes und dekorativ Harmonisches und führt ihn mit der schematischen Gestalt von sich weg auf die Bildebene. Das macht Klimts Werke anschlussfähig für formverwandte Gestaltungen. Zumal die von Hoffmann für Klimt und Schiele entworfenen zier-

losen Rahmen mit rundem Profil kein gemaltes Inneres nur abgrenzen, sondern auch wie eine Naht die betonte Bildfläche mit der Wandoberfläche verbinden. Das gilt schon für die von Klimt und seinen Brüdern Ernst (1864–1892) und Georg (1867–1931) gestalteten und von ihm selbst künstlerisch bearbeiteten Rahmen. Bildobjekt und Wand begegnen sich hier ohne ästhetische Grenze. Beim *Bildnis Adele Bloch-Bauer I* (Abb. 21) rahmt das unten offene Kompartiment die helle Wand sogar ein und zeigt sie vor. Und beim *Beethovenfries* setzt der grosse Weissanteil das flächige Gemälde mit den weissen Wänden in Beziehung, wobei der Fries mit den weissen Stuckreliefs von Hoffmann darunter eine Einheit bildet.⁵⁸ Die Grenzen von Malerei, Skulptur und Architektur sind aufgelöst. Malerei will auch Wand sein, Wand auch Skulptur, die an Malerei erinnert usw. Das eine geht in das andere über und ist doch definiert. Treffend sprach der Kunstkritiker und Schriftsteller Ludwig Hevesi (1843–1910) vom «wandmässigen Denken» bei Klimt.⁵⁹

Wenn Kraus, der Sprachasket und Schöpfer messerscharfer Aphorismen, in Klimts Gemälde *Philosophie* das Unentschiedene mit dem «grünen Nebel» ohne Grund irritierte, ist ein weiterer Aspekt dieser innovativen Flächenmalerei benannt, der fehlende Grund. Tatsächlich hätte



Abb. 21

Gustav Klimt

Bildnis Marie Henneberg

in der Empfangshalle der Villa Henneberg, Teil der Künstlerkolonie Hohe Warte
Wien, in: *Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst*, Jg. 4/1903, S. 135.



Abb. 23

Gustav Klimt

Damenbildnis

um 1894, Öl auf Leinwand,
155 x 75 cm, Privatbesitz, Wien.

man zum mehrdeutigen Deckengemälde mit der schimmernden Sphinx zugleich in einen funkelnden Himmel hinauf- und in ein unergründliches Wasser hinabblicken sollen. Hätte sich unter dem Bild als ein orientierungslos schwebender Beschauer erfahren analog zu den dargestellten Figuren, die im symbolisierten Lebenslauf wie isoliert schwebende und treibende Gegenstände gedreht und gewendet sind. Offenbar ging es hier um die Rätsel des ungeheuerlich-schönen Lebens mit Lust und Leid, Schönheit und Hässlichkeit, Vitalität und Tod.

Bei allem Glanz der Goldgemälde und bei aller Buntheit der asiatischen Ornamentik ist beim Symbolisten Klimt ein existentieller Ernst gegeben. Seine beiden Judith-Bilder zeigen gefährlich-verführerische Femmes fatales und oft ist Buntfarbiges von Dunkel umgeben. Im *Bildnis Sonja Knips* (1898, Abb. 22) erstrahlt die junge Frau in weissem Gewand vor dumpfem Schwarz. Bei längerer Betrachtung scheint es die aufleuchtende Gestalt flächig zu umfassen und an der saumartigen Kontur mit ihr allmählich zu verschmelzen. Auch beim früheren naturalistischen *Damenbildnis* (um 1894, Abb. 23) ist der Schwarz-Weiss-Kontrast auffällig. In die Fläche gekippt sind die konturscharf angewinkelten Arme und Hände von Marie Breunig gegensätzlich aufgela-



Abb. 24
Gustav Klimt
Tod und Leben
 1910/11, umgearbeitet 1915/16,
 Öl auf Leinwand,
 180,5 x 200,5 cm,
 Leopold Museum, Wien.

den. Während die weisse, zarte Hand unsicher auf der Lehne der Chaiselongue abgestützt ist, wirkt ihr schwarz verhülltes Pendant als kantig geballte Faust. Weiter liest sich die zackige Faltenzeichnung aus dem schwarzen Puffärmel als Fratze mit geöffnetem Mund und hoher Stirn, als ein dämonisches zweites Gesicht der schönen, modischen Freundin von Emilie Flöge. Bei aller illusionistischen Motivgenauigkeit kann auch hier kein Element aus der kalkulierten Flächenkonstruktion von Figur, Möbel, Wandteppich und Architektur herausgelöst werden. So sind die ornamentalisierten, psychologisch-symbolischen Frauenbildnisse von Klimt also tiefe Oberflächen.

Ornament als Symbol und Ausdruck

Bei Klimt haben die dekorativen Einzelornamente für sich eine symbolisch-ausdrucksstarke Inhaltlichkeit. Als Traditionszitate entwerfen sie im *Bildnis Adele Bloch-Bauer I* einen geografisch-zeitlichen Welthorizont mit Orient und Okzident, mit China, Japan, Ägypten, Griechenland, Byzanz, Italien und Wien. Kein Epochenstil ist im selbstbezogen-aktuellen Bild der universellen Menschheitskultur prä-

feriert. Das erinnert an die historistischen Dekorationsmalereien der «Künstlercompagnie» für das Kunsthistorische Museum (1890/1891), der Klimt, sein Bruder Ernst und Franz Matsch (1861–1942) angehörten. Ihre lebensnahen Allegorien verschiedener Stilepochen dekorieren die Treppenhauswände der Universalsammlung mit Kunst und Kunstgewerbe aus Ägypten und der Antike, Altitalien, Renaissance, Manierismus, Barock und Rokoko. In einem Einzelwerk wird dann die reiche Adele Bloch-Bauer in einem opulent geschmückten Reformkleid vorgestellt vor einem knallgrünen Boden und einer Zierleiste mit der für die Wiener Werkstätte typischen Schachbrettstruktur. Die Goldflächen des Bildes schillern zum einen mit dem sakralen Selbstleuchten eines byzantinischen Mosaikgrundes und Heiligenscheins, zum andern mit der Sinnlichkeit von faltig-fließender Stofflichkeit, funkeln dem Sternenhimmel und Goldblättchen von japanischen Paravants⁶⁰. Als entrückte heilige Herrscherin mit Dreieck-Augen-Symbolen des Heiligen Geistes oder der ägyptischen Götter Re und Horus hat die Dame mit dem leicht geöffneten roten Mund den Betrachter wie zum Gespräch oder zum Kuss im Blick. Mit ihm aktualisiert sie das Symbolisch-Kulturelle zu einer immer neuen Gleichzeitigkeit.

Abb. 25
Gustav Klimt
Judith II (Salome)

1909, Öl auf Leinwand, 178 x 46 cm,
 Ca' Pesaro, Galleria Internazionale
 d'Arte Moderna,
 Musei Civici Veneziani, Venedig.



Auch als Symbole für Leben und Tod sind Klimts Einzelornamente bedeutsam, so beim volutenförmigen Lebensbaum des *Stocletfries* oder bei den schwarzen Kreuzformen in *Tod und Leben* (Abb. 24). Es gibt biologische und sexuelle Bezüge wie bei den schamlippenartig geteilten Rundformen im Bildnis *Adele Bloch-Bauer I*. Allgemein sind organische, «natürliche» Rundformen eher weiblichen Figuren zugeordnet (Voluten, Ranken, Wellenlinien, Ovale, Kreise) und geometrische «rationale» eher männlichen (Quadrate, Rechtecke).⁶¹ In *Der Kuss* (Abb. 2) kontrastieren die sanften runden, bunten Ornamente der Braut mit den harten schwarzen Rechtecken des Mannes. Sind die «weiblichen» Formen in liegenden Ovalen passiv zusammengefasst, springen die grossen und kleinen stehenden «männlichen» Einzelformen gleichsam aktiv vor und zurück oder hin und her. Der formale Gegensatz entspricht den Liebenden, weil der mächtige Mann die kraftlos kniende Braut beim Wangenkuss zu würgen scheint. In der leuchtenden Flächenpracht ist ihre Umarmung erstarrt, so dass die ornamental-dekorative Oberflächengestaltung im Motivkontext zum expressiven Mittel wechselt.

Im Gemälde *Judith II (Salome)* (1909, Abb. 25) fallen sodann zwei weisse, sichelförmige Arabesken ohne Motivbe-

zug auf, die in der Zusammenschau mit den gekrallten, weissen Fingern der Kopfjägerin aggressiv anmuten. Zugleich deutet die rechte, schlängelnde Bewegungsform auf den Tanz der Salome hin. Konkret scheinen die transparenten Tücher und die wellenförmig-strömende Bildornamentik auf den Schleiertanz von Salome in Oscar Wildes (1854–1900) gleichnamigem Drama anzuspähen, wie die verstörte, halbnackte Frau selbst im Spannungsmoment vor dem möglichen liebeswahnsinnigen Mundkuss des abgeschlagenen Männerhaupts.⁶² Schliesslich ist noch auf Delila mit dem abgeschnittenen Haar des geblendeten Samson alludiert mit den geschlossenen Augen und den langen Haaren des von der Sichelform überfangenen Haupts. Absichtlich bleibt die Ikonografie in der Schwebe, wie bei allen «Allegorien» von Klimt, die man deshalb besser als Metaphern bezeichnet.

Der Aspekt des Geschnitten-Seins fällt auch in den Werken *Jurisprudenz* (1903/07, Abb. 26) und *Die drei Lebensalter* (1905) auf. Wie Collage-Fragmente scheinen die konturbetonten, isolierten Figuren darin ausgeschnitten und aufgeklebt zu sein. In der *Jurisprudenz* wird ein Mann von einem Krakenwesen umschlungen. Daneben rollen dunkle Schlingen mehrere Frauen ein, es könnten Fangarme, Haare oder Wasserströme sein. Auch diese gegenstandslosen Arabesken erweitern den Inhalt ins Allgemeine und evozieren eine diffuse böse Macht. Ihr eleganter Schwung verkehrt sich in Gewalt, ohne die dekorative Qualität zu verlieren. Umgekehrt bewirkt die volutenförmige Einrollbewegung in *Die Jungfrau* eine alles durchströmende Lebendigkeit im Figuren-, Stoff- und Blumenkonglomerat, korrespondierend mit dem Volutenmuster des Jungfrau-Gewandes.⁶³ Bei anderen Gemälden figuriert die mehrdeutige Spiralform als Schlangemotiv für Verführung, Tod oder Heilkraft.⁶⁴

Folglich gehört zur psychologisch-symbolischen Ornamentik von Klimt der bildstrukturelle Umschlag von Dekoration und Ausdruck. Dazu passt der «Pathosformel»-Begriff von Aby Warburg (1866–1929). An Bildfiguren der Frührenaissance, an ihren flatternden Gewändern und wallenden losen Haaren, entdeckte der Kunsthistoriker eine seelische Energie-Realität unabhängig vom Hand-

lungsumfeld. Nach Warburgs Überzeugung hatte sich eine Pathosformel von der antiken Mänade auf die ambivalenten Figuren Judith und Salome in Darstellungen der christlichen Frührenaissance übertragen. Auf eine Frauenfigur, die als Kämpferin und Tänzerin, als schreckliche Dämonin und gute Rächerin geschildert wird. Warburg verstand sie als «Kopfjägerinnen» und sprach darum von einer «Inversion» heidnischer Quellen der Leidenschaft.⁶⁵ In Klimts ambivalentem *Bildnis Judith II (Salome)* (Abb. 25) ist die als Rächerin und Dämonin konträr überlieferte Pathosformel im Einzelbild zusammengezogen. Als eine energetisch-psychische Inversion der ornamentalen Oberflächenästhetik mit «messerscharfen» Arabesken und «erregten» Stoffen. Der paradoxe Begriff Pathosformel, für Warburg als dramatischer Inhalt und unbewegliches Muster, passt zu den expressiv-ornamentalen Floskeln von Klimt.⁶⁶ Und wenn seine Ornamente schmücken, Kulturen vergegenwärtigen, Inhalte symbolisieren und Affekte ausdrücken, wirken sie stets belebend. Unverbunden mit dem Motivträger und kaum wiederholt wie beim Muster variieren sie in Form, Grösse, Lage, Farbe, Kombination und erzeugen eine maleische Bewegtheit. Das gilt auch für das strenge Mosaik mit geometrischen Formen im *Palais Stoclet* mit den Differenzen und Verschiebungen im Spiel von Symmetrie und Wiederholung (Abb. 16).

Später überwuchern ungeordnete Ornamente bei Klimt die Bildfläche und scheinen sich in alle Richtungen zu vermehren (ab 1912). In der farbmalerischen Vereinfachung mit Strichen und Flecken ist die abgeschlossene Ornamenteinheit aufgelöst. Es verunklärt, was Stoffornament und was Vegetation, was Kleid und was Leib ist, was Blume, Auge, weibliches Genital oder Brustwarze, was natürlich und was künstlich, was ein Produkt von Natur-Fülle oder von überschäumender Fantasie ist. Wenn die zeichenhaften Ornamente im *Bildnis Adele Bloch-Bauer I* noch auf Körperliches mehrdeutig bezogen waren (Brüste, Mund, Augen, Genitalien), erscheint nun alles formal übergänglich und veränderlich. Im anschaulichen Rückbezug auf die genuin malerischen Mittel kann aus allem alles und nichts werden. Vermutlich reflektiert die elementar lebendige, ornamentale Malerei mit Rundformen und Kernen das naturwissen-

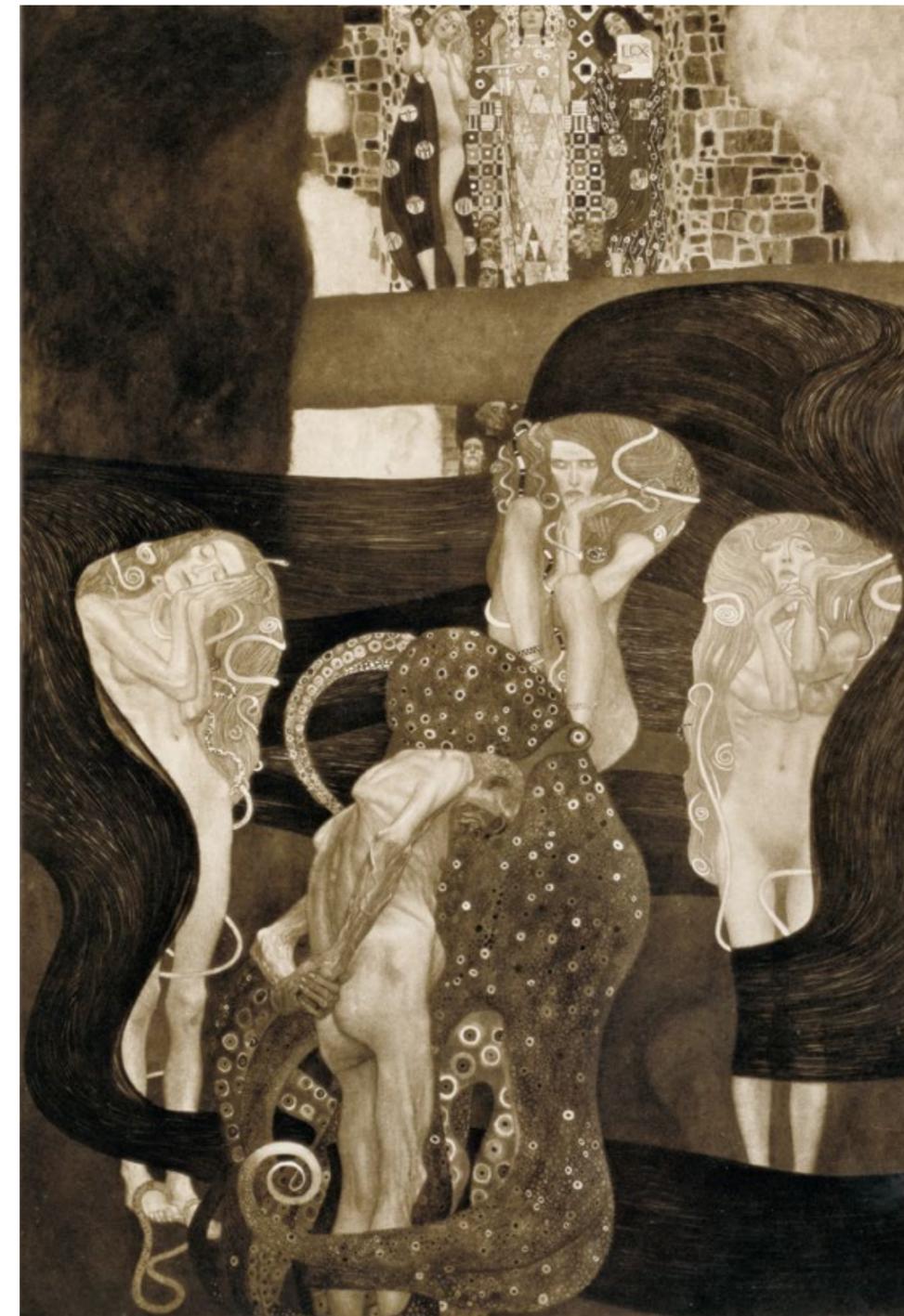


Abb. 26
Gustav Klimt
Jurisprudenz
(Deckenpanneau für den Festsaal der Wiener
Universität), 1903, Endfassung 1907,
Öl auf Leinwand, 430 x 300 cm,
verbrannt im Mai 1945 auf
Schloss Immendorf, Niederösterreich.



Abb. 27
Egon Schiele
Bildnis Friederike Maria Beer
1914, Öl auf Leinwand,
190 x 120,5 cm, Privatbesitz.

schaftliche Bild der elementaren Zellnatur (Befruchtung, Teilung, Entwicklung), wofür sich Klimt interessierte.⁶⁷ Je nach Perspektive wechselt sein Bild zwischen Aussen- und Innensicht der Menschennatur und manifestiert seine inhaltstiefe Oberfläche.

Als Klimt die Wende vom ornamentalen Gold-Stil zur Buntfarbigkeit «blühender Frauen» vollzog (ab 1908), war seine Landschaftsmalerei wichtig. Die nachimpressionistischen Garten-, Dorf- und Seeansichten geben weder eine spontane und flüchtige, vermeintlich natürliche Pleinairsituation wieder noch eine reine Stimmung. Das Wimmelnde und Flimmernde ist von den quadratischen Bildausschnitten stabilisiert. Wie eine weiche Textur schliessen sich die in Punkte und Zellen zerteilten und in Pläne horizontlos gestaffelten Frühlings- und Sommerweiten auf der Quadratfläche dekorativ zusammen. Sie wirken verwoben wie ein Stoff, geknüpft wie ein Teppich, zusammengesetzt wie ein Mosaik und leuchtend wie ein Glasfenster. Und wenn in weiten Baumkronen die Blätter punktiert aufgelöst sind oder Blumen, Früchte und Grashalme tiefenräumlich zum dichten Punktmeer mit homogener Farbigkeit verkleinert sind, wird nichts impressionistisch Diffuses und atmosphärisch Tiefes evoziert sowie

auch keine romantische Beseeltheit (wie in den frühen Landschaften).⁶⁸ Vielmehr geschieht im strukturierten Geviert eine wirbelnd dichte, mikro-makrokosmische Weitung. Mit der Spannung von Element und Totalität, Fragment und Unendlichkeit – eine Welt im Garten. In den konstruierten Naturbildfantasien wirkt das mit blossem Auge, dem Quadrat-Sucher und dem Opern- und Fernglas von Klimt Gesehene entrückt und gefasst: als «exakte Gesichte».⁶⁹ Alles ist eins und eins ist alles im schwebend bewegten Feld und in der dauerhaft gebauten Ansicht und ist es auf der «offen eingestandenen Flächenbedeckung» (Hevesi) doch auch wieder nicht.⁷⁰

Schiele, der andere von Klimt

An den beiden Bildnissen von Friederike Maria Beer (Abb. 27, Abb. 28) kann man die künstlerischen Konzepte von Klimt und Schiele direkt vergleichen (1916, 1914). Wiederholt griff Klimt bei den ornamentbunten Bildnissen und «Allegorien» auf die asiatischen Stoffe in seiner Sammlung zurück, wie hier mit der Wandtapete. Darauf scheinen die übergrossen Kämpfer die Dargestellte in der Mitte ihrer

feindlichen Lager zu bedrängen. Ihr Gesicht, Dekolleté und die leicht verkrampften Finger sind so unnatürlich weiss wie die Dekorfiguren, ihr Gesicht gleicht einer No-Maske.⁷¹ Die gemalte Realität und die gemalte Dekormalerei sind sich in Form und Farbe ähnlich. Kleid und Jacke mit den kleinteiligen Wellenformen und den energetischen Farbkontrasten wühlen zusammen mit den wilden Kämpfern das Flächenganze auf. Im Malereigemenge des Bildes steht die reglose Frau unberührt da. Schwerlich kann der Kampf mit Lanzen, Säbeln, Schildmasken und Pferden nur eine exotische Dekoration in ihrer Exklusivbehausung darstellen. Das Werk entstand während des Ersten Weltkriegs. In der malerischen Fläche der getrennten Wirklichkeitsbereiche ist ein stummes Narrativ angelegt: eine Metapher für Krieg und Frieden.⁷²



Abb. 28
Gustav Klimt
Bildnis Friederike Maria Beer
1916, Öl auf Leinwand, 168 x 130 cm,
Mizne-Blumenthal Collection,
Museum of Art, Tel Aviv.

Schiele dagegen arbeitete bei seinem *Bildnis Friederike Maria Beer* (Abb. 28) mit vergleichsweise reduzierten Mitteln und wählte ein streng gestreiftes Zickzackmuster eines Stoffs der Wiener Werkstätte nach dem Entwurf von Ugo Zovetti (1879–1974).⁷³ Scheint sich die Dargestellte bei Klimt im wilden Kleid zu verlieren, ist sie bei Schiele im engen langen Rock wie gefangen, dem kontrastierend volkskünstlerische Muster von fröhlich tanzenden Indierfrauen in weiten Röcken und mit offenen Armen hinzugefügt sind.⁷⁴ Exemplarisch ersetzt die leere, bräunlich-rohe Fläche hier den bunten Horror vacui von Klimt. Während dieser die Figur vertikalsymmetrisch positioniert, um dem Gewoge der Ornamentgewoge einen Halt zu verleihen, setzt Schiele den kantigen Körper mit den Zickzack-Mustern in eins.⁷⁵ In prekärer Rücklage balanciert



Abb. 29
Gustav Klimt
Judith I

1901, Öl auf Leinwand, 84 x 42 cm,
Österreichische Galerie
Belvedere, Wien.

seine Dargestellte auf Zehenspitzen mit erhobenen Armen und hängt wie eine Marionette an unsichtbaren Fäden. Wenn ihre Finger den oberen Bildrand knapp berühren, als hingen sie daran, touchieren bei Klimt die aufgeklappten Schuhspitzen der Stehenden den unteren. Beide Male wirkt die Frau hilflos passiv.

Zu den Eigentümlichkeiten von Klimt und Schiele gehört, dass sie bei aller Verfremdung ihre Figuren auf den Betrachter ausrichten. An der vorderen Bildkante sehen diese aus ihrer künstlichen Welt in seine Realität hinüber und verharren doch in der Fläche. So bindet der goldige Halsschmuck in Klimts *Judith I* (1901, Abb. 29) und in *Bildnis Adele Bloch-Bauer I* die lebensnahen Frauengesichter an die Goldfläche zurück. Am Dekor schlägt die Wahrheit in Lüge um. Was man sieht, kann nicht sein und scheint es doch.

Klimt wurde in der Buntfarbigkeit seiner Malerei und in der flächigen Verbindung von Figur und Raumdekor durch Werke des französischen Postimpressionismus bestärkt, insbesondere von Henri Matisse (1869–1954), der wie Klimt von Orient und Byzanz inspiriert war.⁷⁶ Seine wie ausgeschnitten wirkenden Figuren sind den tatsächlich ausgeschnittenen Papieren von Matisse verwandt, worin frei-



Abb. 30
Egon Schiele

Die Wahrheit wurde enthüllt
1913, Gouache, Aquarell und Bleistift,
48,3 x 32,1 cm, Privatbesitz.

schwebende Arabesken das Figurenbild rhythmisch weiten. Matisse strebte Gleichgewicht, Leichtigkeit und Ruhe zur «Erholung des Gehirns» an, seine Werke sollten ein «Beruhigungsmittel» und ein «Lehnstuhl» sein.⁷⁷ Seine «dekorative Malerei» wollte in der begrenzten Fläche eine offene Bewegung vermitteln, die «Vorstellung der Unendlichkeit»,⁷⁸ ein universelles «Fluidum».⁷⁹ Also ohne die Irritation durch das fragende Sehen-und-Gesehen-Werden von Klimt und Schiele. Bei Klimt «sehen» sogar die Blumenblüten, Brustwarzen oder Kraken-Saugnäpfe aus dem Bild. Als kleinste Malereielemente und Produkte erster Pinselberührungen sind diese «Punkt-Pupillen» den Farbpunkten seiner nachimpressionistischen Seh-Landschaften ähnlich. Als würden seine Bilder mit der eigentümlichen Augenornamentik überall zurückschauen.

Das Sehen verkörpern Klimts frontale Fragegestalten am vorderen Bildrand, die zwischen Betrachter und Bildgeschehen vermitteln. Bereits im frühen Gemälde *Das Globe-theater Shakespeares* (1886/1888) ist die Ansicht der Burgtheaterbühne zum Publikum hin geweitet, das Klimt und Franz Matsch im Gemälde *Der Saal des alten Burgtheaters* eigens porträtierten (1888). Und wenn bei Schiele die vermeintlich erotischen Akte Blut, Schmutz, Leid, Hässlich-

keit, Leere und Armut zeigen, erkennt sich der Betrachter ungefragt als ein adressiertes Gegenüber und die Betrachterin erfährt sich mit den Frauen als solidarisch. Beide sind Teil der Bildinszenierungen.

Schiele formulierte in einem Brief, er sei «durch Klimt gegangen» und glaube nun, «der ganz andere» geworden zu sein (1910).⁸⁰ Bei aller Andersartigkeit stellte er sich ihm aber weiterhin anerkennend gegenüber und gab ihm wichtige Anregungen, wobei sich ihre Werke später wieder annähern sollten. Beim Bildnis von Friederike Beer hatte Klimt auf den Jüngeren zu reagieren, der sich bildsprachlich von ihm durch Reduktion und Zuspitzung der Bildmittel zu expressiver Schärfe abgesetzt hatte. Im Leeren wirken Schieles Gestalten isolierter noch als bei ihm, schauen mitunter aber genauso in dunkle Stoffe eingewickelt aus fensterartigen Öffnungen. Wenn beide Künstler die «Schere» benutzten, dann nicht, um nur farbplastisch zu zeichnen wie Matisse, sondern um auch zu «verletzen». Leiber mit Pinsel und Stift quasi zu sezieren, mit partiellem Freilegen aus Stoffen wie bei Klimt oder durch Weglassen des Körperkontextes wie bei Schiele. Und wenn sie transparente, schleierartige Stoffe zum aufreizenden Enthüllen verwendeten, was bei Schieles hässlichen Akten oft be-



Abb. 31

Egon Schiele

Die Familie

(Kauerndes Menschenpaar, auch: Ein Menschenpaar), 1918, Öl auf Leinwand, 150 x 160,8 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

fremdlich wirkt,⁸¹ dann auch zum Verhüllen, Wärmen und Schützen. Das Aquarell von Schiele, das zwei in einen Mantel gehüllte Gestalten zeigt, trägt die Beschriftung: «Die Wahrheit wurde enthüllt» (1913, Abb. 30). Auch das Verhüllen konnte also ein Enthüllen sein. Und wenn seine nackten Menschen eine zeitlose kreatürliche Natürlichkeit verkörpern, muss ihnen in der unwirtlichen Umgebung der schwarzbraunen Leinwände und der leeren weissen Papiere kalt sein. Hugo von Hofmannsthal (1875–1929), der mit Klimt und Schiele bekannte, sprachkritische Schriftsteller, meinte, dass in einer desillusionierten kalten Welt, deren Sprache in Einzelworte zerfalle wie modernde Pilze, die Literatur wie ein wärmender Mantel sei.⁸² Während die Frauen in Klimts Menschheitsbildern sich verführerisch in orientalisch bunten Textilien räkeln, sinnieren und entspannt schlafen, eingesponnen in den erotisch-warmen Schönheitstraum, sind sie als visuelle Torsi doch einer bodenlosen Dunkelheitsleere unbewusst ausgesetzt. Umgekehrt werden Schieles im kühlen Spätherbst wie ausgesetzte Akte vom Mantel der Malerei gewärmt, wobei Stoff- und Hautfalten, Muskelwölbungen und Erdfurchen flächig ineinander übergehen wie in *Die Familie* (1918, Abb. 31). Kleider und Stoffe waren für beide also freie Ausdrucksmittel

und Malereimetaphern unabhängig von den moralischen Wertungen von Kraus und Loos. Die dekorativ-wärmende Bildkunst von Klimt und Schiele möchte ich eine «Stoffung» nennen.⁸³ Weil ihre gemalten Leiber obendrein transluzid und oberflächlich anmuten wie verletzte Haut, kann man auch von «Hautlichkeit» (Nietzsche) sprechen.⁸⁴ Stoffung und Hautlichkeit erweisen sich als Modi ihrer figurativ-ornamentalen Flächenmalerei.⁸⁵

Damit komme ich zum Ornament zurück. Die flächigen Stoffdarstellungen mit geometrischen Mustern von Klimt und Schiele lassen sich auf das rechteckige Bildformat beziehen, wobei im Quadrat Ornament und Bildformat zusammenfallen. Exemplarisch deuten am linken Rand von Klimts Bildnis *Adele Boch-Bauer I* zwei einzelne graue, schwebende Einzelquadrate vektoriell auf die quadratische Ornamentik des Werks sowohl auf das quadratische Format. Sie vermitteln ohne etwas zu bezeichnen. Allgemein vermitteln die ornamentartigen Konfigurationen von Klimt und Schiele in der Kluft zwischen gegenständlichem Trägerabbild und autonomem Bildobjekt und stellen mit dem Flächenganzen ein formales Organisationsprinzip dar. Über die Ornamentdarstellung und über die Stilisierung von gegenständlichen Motiven hinaus erweist sich dieses

als eine Darstellungsweise von Bildern allgemein, die als das «Ornamentale» bezeichnet wurde.⁸⁶

Da für beide Künstler die Buntfarbe nicht ohne Motivbezug denkbar war, erzielten sie mit abstrahierten Stoffen reine Farbakkorde. Klimt schuf mit malerischen Gewandornamenten «blühende» Menschenbilder. Schiele hob einzelne geometrisch-bunte Farbzonen von Textilien oder Geschlechtsteile im weissen Papier und in den schwarzen Figurenbildern hervor und brachte sie zum Klingen. In den Städtebildern tat er dasselbe mit Schornsteinen, Fenstern und aufgehängter Wäsche. Hier ein sattes Karminrot oder ein reines kühles Blau, dort ein strahlendes Gelb, ein schimmerndes Grün und ein blinkendes Orange. Durch ihre hohe Intensität fallen die Farbzonen quasi aus dem Sujet heraus und stechen ins Auge, blinken gleichsam als reine Sichtbarkeiten des Bildes. Die koloristischen Inszenierungen menschlichen Leids und dämmriger Behausungen klingen wie Musik.⁸⁷ In den dunklen Gemälden sind die reinen Buntwerte an einzelnen Gewand- oder Architekturstellen herausgefiltert und zeigen, was dem Ganzen gedämpft, vermischt oder wie von halbtransparentem, weichem Stoff verschleiert zugrunde liegt. Formal ist das Bildganze eine verschachtelte oder geschichtete Vergrößerung kleiner geometrischer Elemente. Wenn Schiele und Klimt die nackte Körperwahrheit also mit Stoffen verhüllten, enthüllten sie zugleich die nackte malerische Wahrheit der geometrischen Farbformen.⁸⁸

Weiss und Arabeske

Vor den reinen Farbformen repräsentiert das sichtbare Weiss von Leinwand und Papier die nackte Bildwahrheit. Schiele leerte Klimts angefüllte Flächen für seine weissen Bildnisse und Papierarbeiten, um mit Weglassen von Kontexten sich von Überliefertem zu befreien, Tabula rasa zu machen, ohne «all das Vergangene und Hergebrachte».⁸⁹ Die Betonung des Weisses in Schieles Kunst vollzog sich analog zur Architektur und zum Kunstgewerbe der Secession und der Wiener Werkstätte, dem Schaffen von Otto Wagner, Klimt, Loos, Hoffmann, Joseph Maria Olbrich

oder Koloman Moser. Und sie bezog sich auf die asiatische Philosophie und Kunst, wobei Schiele letztere auch mit der aufgeklappt-flächigen Räumlichkeit und mit dem Verzicht auf Schatten rezipierte.⁹⁰ Das Weiss hatte in Wien eine eigene Kultur- und Rezeptionsgeschichte in Wien. Auch für Klimt war es kein blosses Nichts, das mit Farbe zu füllen oder zu überdecken war. Das zeigen die als Intervalle gesetzten, weissen Flächen seines *Beethovenfrieses*,⁹¹ die weissen Secessions-Plakate, die entmaterialisierten Frauenbildnisse oder das dem Japonismus zuzurechnende *Bildnis Emilie Flöge mit siebzehn Jahren* (1891).

Weiter sind Schieles ausgefeilte Papierarbeiten eine elaborierte Kunst des Andeutens und Weglassens mit Positiv- und Negativformen, schwingenden Linien und transparenten Farben im Weiss dar. Auf der Ebene der fragmentierten Motive und der Bildmittel vollzieht sich ein Zeigen und Entziehen, Werden und Vergehen. Und bei den grauen, braunen und schwarzen Gemälden schimmert durch Tücher oder schleierartige Übermalungen die Grundierung in Weiss durch. Weisse Leintücher erweitern die ähnliche weissliche Körperhaut der Dargestellten wie in *Liegende Frau* (1917) oder heben sie vom dunklen Umfeld ab und öffnen eine freie Stelle wie in *Mann und Frau (Die Liebenden I)* (1914).

Von den geometrisch-bunten Flächenmustern, den stoffartigen Motivüberblendungen und dem aktivierten Weiss komme ich zum vierten dekorativen Formmittel von Klimt und Schiele, zur Arabeske. Als Schlingengebilde kann sie Motive miteinander und mit dem Bildganzen dynamisch verbinden. Wenn Matisse äusserte, seine bewegliche Arabeske bekäme ihre Kraft vom stabilen Bildviertel,⁹² trifft das genauso für ihre Werke von Klimt und Schiele zu. Auch ihre Arabesken sind vom Gegenständlichen nicht strikt zu trennen, im Unterschied zum Romantiker Philipp Otto Runge (1777–1810), der mit den Verlaufs- und Verwandlungsfiguren das unendlich Unsichtbare zwischen und hinter den gegenständlichen Dingen allegorisch veranschaulichte.⁹³ Bei Klimt und Schiele vermitteln die Lineamente zwischen Ornament und ornamentalisierendem Gegenstand und erzeugen sozusagen als Leerzeichen changierende Übergänge und mehrdeutige Zusammenhänge von



Abb. 32

Egon Schiele

*Bildnis der Gattin des Künstlers*1917, Gouache und schwarze Kreide,
44 x 28 cm, Robert Owen
Lehman Foundation, New York.

Voluten, Ranken, Körpern, Haaren, Schleiern, Blumen, Tieren und Wasser beispielsweise. Dasselbe gilt für den arabischen Strich in Klimts Zeichnungen.

Im exemplarischen Bildnis von Edith Schiele (1917, **Abb. 32**) hat Schiele das rechteckige Stoffmuster in einzelne arabeske Linien zerlegt, die an lose Fäden eines Gewebes erinnern. Wie auf einem Webstuhl sieht man den unfertigen Rock. Man verwebt die offenen Bildfäden zum imaginären Ganzen und trennt es auf. Alle Motive in Schieles Papierarbeiten bauen sich aus fragmenthaften Linien und Farben auf und zergliedern sich in sie.⁹⁴ Zum prozessualen Verbinden und Trennen der statischen Bilder passt Musils paradoxe Formel: «Entwerden».⁹⁵

Im fließend weichen und beweglichen Linienfluss des gegenständlich Gewundenen, Verwickelten und Eckigen sorgt bei Schiele sodann das plane Rechteck für Stabilität und Ordnung, wenn es als enger Ausschnitt auch einengt. Die dekonstruierten, fragmentierten und isolierten Figuren bekommen Halt, Kraft und menschliche Würde, die sie in sich allein nicht finden.⁹⁶ Schiele und Klimt haben ihre Werke aus dem Quadrat und dem Kreis variabel aufgebaut, zum Organisch-Runden gehört das Architektonisch-Rechteckige, die durchgehende Fläche schafft Kontinuität. Selbst

ihre ornamentlosen, expressiven Bilder haben daher ornamentale Qualitäten.

Mit proportionierten und rhythmisierten Abständen und mit dem Ineinander von Positiv- und Negativformen entsteht ein dynamischer Zusammenhang von Getrenntem. In Schieles *Selbstbildnis in kariertem Hemd* (1917, **Abb. 33**) sind sich Kopf, Hand und faltiges Hemd-Karomuster farblich und formal so ähnlich, dass Haut und Stoff im Weissen ineinander übergehen, welches nun selbst als Hautlichkeit und Stoffung wirkt.⁹⁷ Der Maler-Mensch entsteht sozusagen aus seinen bildkünstlerischen Mitteln, zeigt sich mit fragend gesenktem Kopf und erhobener Hand und entschwindet, wirkt an- und abwesend, sichtbar und unsichtbar: als ornamentale Bilderscheinung des lichten weissen Papiers. Das helle Nichts kann hier zur Figur sowohl wie zum Grund geschlagen werden. Die menschliche Darstellung ist eine «Figuration», die zwischen den Relaten Figur und Grund figuriert.⁹⁸ Derselbe Umgang mit Figur und Grund ist der Kunst von Klimt eigen. Analog zur Figuration möchte ich für die Ornament-Behandlung der beiden Künstler von «Ornamentation» sprechen, die zwischen Muster und Grund ornamentiert sozusagen. Das von alten Ornamenten bekannte Inversionsprinzip ist hier für die



Abb. 33

Egon Schiele

*Selbstbildnis mit kariertem Hemd*1917, Gouache, Aquarell und
schwarze Kreide, 45,5 x 29,5 cm,
Privatbesitz, Wien.

Malerei übernommen worden.⁹⁹ Als Ornamentationen und Figurationen weiten sich die Muster und Gegenstände von Klimt und Schiele, und der Eindruck einer sichtbar-unsichtbaren Unendlichkeit in der Fläche entsteht. Das Ornamentale wird hier metaphorisch für die zeigend-verbergende Malerei und für die Auffassung einer schillernd temporalen Erscheinungswirklichkeit.

Im Weiss von Schieles Papierarbeiten fällt schliesslich die kalligraphisch-geometrische Signatur auf, die das Artifizielle und die Autorschaft der Produkte betont. Das kleine, formelhafte Bildkürzel ist als kleines Gegengewicht zu den exzentrischen Figurationen jeweils an einer offenen Stelle der Bildkonstruktion platziert. Oft käme wörtlich und im übertragenen Sinn ohne die Signatur, Schieles Ikon, kein Bildausgleich ganz zustande (ab 1912).¹⁰⁰

Schein und Sein

Bei Klimt und Schiele scheint durch Vermittlung des flächig Ornamentalen aus elementaren malerischen Mitteln alles ähnlich zu sein und ineinander überzugehen, sich zu überlagern, zu vermischen und aufzulösen: Körper, Blumen, Or-

namente, Erde, Sterne, Landschaft, Mensch und Himmel. Und wenn das ästhetische Kontrastspiel mit Fülle und Leere, Buntheit und Schwarz-Weiss den Innenraumgestaltungen von Hoffmann und der Wiener Werkstätte entspricht, konnte die artikulierte Bildfläche sich darin weiten. Das Bildwerk, als Objekt und als Wandmalerei, wurde zum Bestandteil eines Gesamten der Baukunst und blieb doch eine einheitliche eigene Welt. Von der besonderen Funktion des Rahmens als Naht war die Rede. Die von Tageslicht durchfluteten, hellen weissen Räume schlossen alle Dinge zusammen, wobei die Ausstellungswände von Hoffmann und Moser mit schwarzen Linien ihrerseits zu flachen Raumbildern gerahmt waren. Und als Matisse seine dekorative geweitete Oberflächenmalerei mit der Wandmalerei in der weissen Kapelle von Vence (1951) real erweiterte, entstand ein vergleichbares Lebens- und Gesamtkunstwerk. Ein sinnlich-mentaler Unendlichkeitsraum im geometrisch begrenzten Gebäude für das «Gefühl einer geistigen Erweiterung und Erhebung».¹⁰¹ Allgemein eignete sich die flächige Wandmalerei für die antiillusionistische Bildkunst, namentlich auf der weissen Oberfläche, wie in der Wiener Secession.¹⁰² Als Bild-Metapher ersetzte die Wand das Fenster, das seit der Renaissance für den Illusionismus Gültigkeit gehabt hatte.

Wassily Kandinsky (1866–1944) entgegnete seinen malereikritischen Architekten-Kollegen am Bauhaus, derjenige sei zum Erleben eines malerischen Werks am besten vorbereitet, der eine kahle Wand erleben könne. Und ergänzte, die leere Leinwand sei schöner als manche Bilder.¹⁰³ Die Betrachtung durchdringe Wand und Leinwand, die dadurch eine Tiefe und Lichtwirkung bekämen. Es hinge also von der Einstellung des Blicks ab, ob man Wand und Leinwand flächig oder räumlich wahrnehme. Selbst ein symmetrisches Quadrat war für ihn visuell nicht mit sich identisch, sondern wirkte spannungsvoll und verfügte über Kontraste wie ein Bild.¹⁰⁴ Die strikte Unterscheidung von Sein und Schein, Innen und Aussen, Subjekt und Objekt, Faktizität und Wirkung griff für ein solches bildhaftes Sehen im Dazwischen nicht mehr, wie es bei der Figur-Grund-Inversion alter Ornamente zu beobachten war.

Bereits Friedrich Nietzsche hatte gefordert, man solle wie die Griechen, aus der Tiefe oberflächlich sein und bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen bleiben und an den Olymp des Scheins mit Formen, Tönen, Worten glauben.¹⁰⁵ Rainer Maria Rilke (1875–1926) schrieb in seinem Text über Rodins Skulpturen von einer «[...] tausendfältig bewegte[n] und abgewandelte[n] Oberfläche», womit sich für «[...] einen Moment die ganze Welt denken» liesse.¹⁰⁶ Er fragte: «Können wir Inneres anders wahrnehmen als dadurch, dass es Oberfläche wird?»¹⁰⁷ Ein Ding der Natur, sei «[...] das nicht Deutung, Auslegung, Aneignung einer bestimmten Oberfläche? Und was wir Geist und Seele und Liebe nennen – ist das nicht alles nur eine leise Veränderung auf der kleinen Oberfläche eines nahen Gesichtes?»¹⁰⁸ Bahr projizierte seine Sicht von der fliehenden Welt auf das «primitive Ornament» von «Urmenschen» zurück: «Und wenn ihn [den Urmenschen] die Wirklichkeit durch ihre Tiefe verstört, dadurch, dass er sie sich nicht ertasten kann, dass sie weiter reicht, als er greifen kann, dass immer hinter allem noch ein anderes und immer noch etwas droht, so befreit ihn die Kunst, indem sie die Erscheinung aus der Tiefe holt und sie in die Fläche setzt. Der Urmensch sieht Linien, Kreise, Quadrate, und er sieht alles flach.»¹⁰⁹ Nach seiner Beschäftigung mit Wahrnehmungspsychologie liess Robert

Musil (1880–1942) im Roman «Der Mann ohne Eigenschaften» den Erzähler und die «Ulrich»-Figur sagen, das öffentliche Leben folge keinem Erzählfaden mehr und breite sich wie eine «unendlich verwobene Fläche» aus, wie ein Gewebe oder eine Textur also.¹¹⁰ Analog ist das sprachliche «Erzählgeflecht» des Romans von Figuren, Kleidungen und Ornamenten repräsentiert.¹¹¹

Die flächig-selbstbezogenen Bildtexturen von Klimt und Schiele sind offen, vieldeutig und veränderlich angelegt, um den Betrachtenden Spielräume zum aktiven «Hineinsehen» zu geben.¹¹² Damit sie nicht nur aufnehmen und nachempfinden, sondern die «doppelte Möglichkeit des gebenden und des nehmendes Sehens» (Musil) praktizieren.¹¹³ Auf der verwobenen Oberfläche sind ihnen die planen Figurationen zugewandt, die sich ohnehin ihrer Teilhabe verdanken. Schein und Sein, Aussen und Innen, Objekt und Subjekt, Geben und Nehmen sind verschränkt. Man sieht in keine distanzierte illusionistische Raumtiefe mit abgetrennten Dingen mehr. Vielmehr erfährt man, wie das geschlossene Oberflächige beim emphatischen Hineinsehen Sinntiefe gewinnt und das Getrennte verbindet. Als erster hatte Riegl am holländischen Gruppenporträt des 17. Jahrhunderts die «Hineinziehung des betrachtenden Subjekts» bei der Vollendung des Kunstwerks erkannt.¹¹⁴ Für Julius Schlosser (1866–1938), ein weiterer Repräsentant der Wiener kunsthistorischen Schule, waren das inhaltlich-gegenständliche, künstlerische Bild und das geometrische Ornament ineinander verschwommen, wie bei Klimt und Schiele. Schlosser erklärte, die einfache Umrisszeichnung eines Ornaments oder eines gegenständlichen Bildes seien beide aus einem «System von Abstraktionen» mit geometrischen Elementen zusammensetzt. Zudem seien sie «psychophysische Phänomene», Ausdruck eines «geistigen Geschehens», triebhaft fixierte «Fantasiespiele» mit der Wurzel im Animismus und Anthropomorphismus. Selbst in der Kunstwissenschaft seien geometrische Muster noch poetisch animiert durch ihre gegenständlichen Bezeichnungen als «laufender Hund», «Eierstab», «Ranke», «Schlangen- und Wellenlinie». Zur Begründung zitierte er Nietzsche, der Mensch fände in den Dingen später immer nur wieder, was er in sie gesteckt habe.¹¹⁵

Die Philosophie von Klimt zeigt im mehrdeutig schwebenden, zufälligen Naturausschnitt ein schimmerndes Sphinx-Gesicht und kein Abbild eines klaren Gedankengebäudes. Beim berauschend-ungeheuerlichen und rätselhaften Leben ging es ihm um offene Fragen, nicht um rational-objektive Antworten. Noch radikaler forderte Schiele den Betrachter mit provokativen Bildern emotional heraus. Und führte sich mit wechselnden Gesichtsmasken immer wieder als ein anderer vor, ohne sein von Fotografien bekanntes Gesicht zu zeigen. Dasselbe gilt für seine fotokünstlerischen Selbstaufnahmen mit verzerrter Mimik und unnatürlichen Posen. Wie bei den gemalten Doppel- und Dreifach-Selbstbildern ist hier die Alterität zum Thema gemacht. Schiele log mit Übertreibungen, Verzerrungen, Fragmentierungen, Erfindungen und Weglassungen, um verstörende Wahrheiten zu vermitteln. Die Formel des von ihm geschätzten Autors Arthur Rimbaud (1854–1891), «Je est un autre», entspricht seiner bildnerischen Auffassung.¹¹⁶ Alles Menschliche wollte Schiele in sich erkunden und an «falschen» Selbstbildern gesteigert zum Ausdruck bringen – so auch Gegensätzliches, Widersprüchliches, Pathologisches und eine innere Leere. Wenn seine Figuren und diejenigen von Klimt masken- oder fratzenhaft anmuten oder wie leblose Puppen und Marionetten, weisen sie über sich hinaus, wie Oberflächendekorationen. Sie lassen als tote Dinge in der Interaktion mit dem Betrachter an sich etwas Lebendiges erscheinen am Übergang von Sehen, Fühlen, Animieren, Imaginieren, Erinnern und Reflektieren.¹¹⁷ Als bildnerische Metaphern des Lebens, eines den Tod übergreifenden Werdens und Sterbens, als eine universelle materielle Transformationsenergie. Schieles lyrisches Ich bitet in einem Gedicht den anwesend geglaubten «Vater», es zu «umstricken», ihm «Nähe», «Weite» und «Welt» zu geben (1910).¹¹⁸ Als empfindsames Subjekt ist dieses Ich freilich so unsicher wie Klimts schwebende Lebens-«Philosophie» als wissenschaftliche Objektivität.

Schiele betonte Tod und Hässlichkeit, Angst und Schmerz, ohne Schönheit und Genuss preiszugeben, die für Klimt so wichtig waren.¹¹⁹ Wenn Dekoration und Ausdruck ihre Malerei trennen sollen, dann verbirgt sich hinter dieser Auffassung die romantische Erlebnisästhetik, der

zufolge das echte und einzige Kunstwerk eines unbewussten schöpferischen Genius nicht dekorativ und zweckdienlich sein darf. Loos, der einer lebenspraktischen Architektur den Kunststatus aberkannte, vertrat diese Auffassung. Aus einer philosophischen Perspektive betonte hingegen Hans Georg Gadamer (1900–2002), die Dekoration sei für die Baukunst wesensmässig und die Trennung von Freier Kunst und Kunstgewerbe unzutreffend. Als Vermittlung zwischen ihnen ziehe die Dekoration die Aufmerksamkeit auf sich und weise von sich weg in das grössere Ganze des von ihr begleiteten Lebenszusammenhangs. Eingeschränkt gelte das auch für das Ornament, das als Schmückendes zum Träger gehöre und ihm nicht als etwas Zweckhaftes untergeordnet sei. Darum könne das Dekorative kein Gegensatz zum eigentlichen Kunstwerk sein. Dieses wäre nur eine erlebte Schöpfungs-Präsenz ausser Raum und Zeit mit dem Ursprung im Erlebnis der Eingebung eines genialen Künstlers, das im Gemüt des Betrachters wiederholt würde.¹²⁰ Für Gadamer ist die Baukunst so dekorativ wie für Matisse die erholsame Malerei und besonders die Wandmalerei. Loos wollte Malerei und Architektur jedoch getrennt wissen: «Das Kunstwerk will die Menschen aus ihrer Bequemlichkeit reissen. Das Haus hat der Bequemlichkeit zu dienen.»¹²¹

Für Klimt und Schiele hing die Malerei letztlich mit der Liebe zusammen. Klimt thematisierte sie im *Beethovenfries* mit dem erlösenden *Kuss der ganzen Menschheit* nach Schillers *Ode an die Freude*, die Beethoven in seiner Neunten Symphonie vertonte. Schiele malte viele Liebespaare und verband seine Vorstellung von der Ähnlichkeit von allem, von der energetischen Transformation der Materie und vom Religiösen mit der Liebe zum Leben und zum Tod.¹²² Er und Klimt machten mit Nietzsche sozusagen Halt bei Falten und Haut, um an den Schein und die Oberflächen von Farben, Formen, Linien, Flächen, Worten und Tönen aus Tiefe zu glauben. Im Schein ihrer Darstellungen erweist sich das wirkende Sein von Farben, Formen, Linien und Flächen als reine Sichtbarkeit, als Erscheinung, als ein Phänomen ohne Grund.¹²³

Der Vergleich ihrer elementaren Malerei mit der gegenstandslosen Musik war naheliegend. Ihr huldigen Klimts

Bild *Die Musik* (1897/1898), das Bildnis *Schubert am Klavier* (1899) und der *Beethovenfries*. Letzterer fügte sich in die kollektive Beethoven-Ausstellung unter Einbezug von Innenarchitektur, Skulptur und Malerei ein. Wie die musikalische Erfahrung weit mehr ist als die Aufsummierung von Einzeltönen, war diese komplexe Gesamtinstallation weit mehr als eine Aufreihung medial getrennter Einzelwerke.¹²⁴ Strukturell vergleichbar knüpfte Riegl den Stil-Begriff an das Bildwerk mit seinen syntaktischen Relationen, in dem die Teile untereinander und zum Ganzen in Verbindung stünden.¹²⁵ In Schieles «Die Eremiten» erscheinen die zwei Schulterapplikationen mit den reinen, farbgeometrischen Formen wie musikalische Motive in der relationalen Bildstruktur. Das steht in Analogie zur musikalischen Wiener Schule von Beethoven bis Schönberg, welche die ornamentalen Verzierungen als Strukturelemente verstanden und das Ganze eines musikalischen Satzes aus gestalterischen, oft versteckten Kernen oder Bausteinen ableiteten.¹²⁶

Für Matisse hing die Arabeske mit Musik und mit Tanz, Liebe und Religiosität zusammen. Vergleichbar Schiele, der in einem poetischen Selbstbildnis sein junges lyrisches Ich von der «allgemeinen Musik des Lebens» träumen liess (1910).¹²⁷ Selbst Loos prophezeite eine «heilige Stadt» mit weiss glänzenden Mauern und einer «[...] Kunst, die das Ornament abgelöst hat.» Und meinte: «Wir gehen nach des Tages Last und Mühen zu Beethoven oder in den Tristan.»¹²⁸ Das traditionelle Ornament haben auch Klimt, Schiele und Matisse überwunden und in der Bild-Ornamentation aufgehoben. Vergleichbar mit Loos, der das Material zu ornamentaler Wirkung brachte und gelegentlich Ornamente in die Struktur seiner Bauten und Möbel diskret integrierte.¹²⁹ Schliesslich würdigte Loos Klimts «Philosophie» sogar als eine wegweisende «Monumentalarbeit» für das 20. Jahrhundert.¹³⁰ Erstmals sei das japanische Kompositionsprinzip auf die «grosse, allegorische Malerei» angewendet worden. Über dieses «äusserlich Revolutionäre» hinaus sei Klimt der grösste «innere Revolutionär» unter den Malern: «Denn, es ist der Geist, der sich den Körper baut.» Den «alten Himmel» habe Klimt durch einen neuen der Malerei ersetzt, worin es keinen «Luftraum» mehr gebe, kein Oben und Unten, Steigen und Fallen, Flie-

gen und Purzeln, Stehen und Sitzen der Figuren, was niemand vor ihm so zu denken gewagt habe. Zu ergänzen ist, dass dieser neue Malerei-Himmel mit den geistig gebauten Körpern ein relationales Flächengebilde darstellt, das als eine offene und vieldeutig bewegliche Schweberäumlichkeit wirkt. Mit Loos, und gegen Kraus, hat Klimt der «Philosophie» anschaulich und metaphorisch den stabilen Grund genommen.

Was Matisse zudem über El Grecos «gequälten Geist» sagte, ist mit der Malerei von Klimt und mit der von El Greco beeinflussten Schieles in Beziehung zu bringen: «Diese Qual teilt sich dem Betrachter mit, gewiss. Aber man könnte es so sehen, dass El Greco seine Qual beherrscht habe, seine Unruhe, und dass er gesungen habe, wie Beethoven in seiner letzten Symphonie.»¹³¹ Doch bei Klimt und Schiele leistet die Bildornamentik keine Sublimation der dargestellten körperlichen Qual zu einer erlösenden freischwebenden Musikalität. Als bewusst gemachte Flächenmaterie verbleibt ihre ornamentale Malerei reiner Sichtbarkeit nämlich in Eigenspannung – im Wechsel der materialen und psychologischen Ornamentauffassungen von Loos und Riegl sozusagen.¹³² Wobei die Bildspannung von Fixierung und Weitung in der dialogischen Bewegung des gebenden und nehmenden Sehens als eine Bewältigung und Selbsterkenntnis, als eine «tragische Affirmation» (Gadamer) erfahrbar werden kann.

Bilder-Bühnen

Klimt trat keine malerische Flucht in die abgekapselte Welt von Schönheit und Schein an, was seine Frauen-Bildnisse schmerzlich reflektieren.¹³³ Und Schiele brach mit dem Schein, den er mit Überinszenierungen hervorhob. Ihre artifiziell-ornamentalen Bilder sind sozusagen wie Bühnen für die Malerei-Inszenierung. Im frühen «Bildnis Joseph Pembauer» (1890, **Kat. xy**) hat Klimt mit der Kombination von fotorealisiertem Porträt und zeichenhaft-ornamentaler Goldfläche ein verwirrendes Malereispiel um Gegenwart und Tradition, Sein und Schein, Nähe und Ferne, Wirkungslebendigkeit und materieller Starre bereits ange-

strebt.¹³⁴ Ein Hin und Her von Widersprüchlichem. In seinen modernen Bildnissen «sprangen» dann die regungslosen naturalistischen Gesichter und Hände aus der kontrastiven Dekorfläche heraus und entwickelten im Kontrast eine bildliche Unmittelbarkeit, Lebendigkeit und Präsenz, die über das Motivische hinausging.¹³⁵ Klimt trat im Gemälde *Das Globetheater Shakespeares* selbst als Modell nach fotografischen Vorlagen seiner regieartigen Studioinszenierungen auf.¹³⁶ Später komponierte man seine Werke in die Gesamtinszenierungen von Kunst und Leben ein, wobei Alfred Roller (1864–1935) zu nennen ist, der zur «Beethovenausstellung» ein Wandgemälde und das Plakat beisteuerte, danach innovative Bühnenbildner schuf und die Strauss-Oper *Salome* nach Oscar Wilde inszenierte. Als symbolistischer Dichter trat der provokante Wilde wie kein Zweiter für das Künstliche, Oberflächliche und Dekorative in Leben und Kunst ein. Er meinte, ein Dandy sei ein dekorativer Künstler, mit dem Körper als Material. Es sei für den Künstler Pflicht, so künstlich als möglich zu sein. Das Ziel der Kunst bestünde darin, die Kunst zu offenbaren und den Künstler zu verbergen. Alle Kunst sei Oberfläche und Symbol, die Eigenschaften der Oberfläche dauerten, während die tiefere Natur des Menschen bald zu Tage käme. Seine Aussagen stehen im Buch «Memoriam Oscar Wilde», das von Franz Blei ediert wurde (1904), der von Schiele porträtierte Wiener Schriftsteller, der die Werke von Wilde übersetzte und herausgab.¹³⁷ Blei arbeitete auch als Übersetzer am von Klimt und der Wiener Werkstatt gestalteten Buch *Die Hetärengespräche des Lukian* mit (1907) (**Kat. 31–33**). Auf Wildes *Salome*-Stück bezog sich vermutlich Klimts Gemälde *Judith II (Salome)* (1909) (**Abb. 25**). Und nach der Vorlage von Wildes Velazquez-Kunstmärchen wurde in der Kunstschau Wien im Jahr 1908 die Tanz-Pantomime Franz Schreckers (1878–1934) inszeniert von Eduard Josef Wimmer-Wisgrill (1882–1968). Dieser wiederum war mit Schiele bekannt, besass Werke von ihm und hatte das Kleid in seinem Beer-Bildnis entworfen.¹³⁸ Klimt und Schiele, dieser auch als Dichter, interessierten sich folglich für Wilde, darf man annehmen. Wenn Schiele in den widersprüchlichen Selbstbildern als Person unfassbar ist und Klimt auf Selbstbildnisse ganz verzichtete, war das im Sinn

von Wilde.¹³⁹ Ihre ausdruckssteigernden Inszenierungen überboten die Realität, was dem Motto der Kunstschau nach Wilde entsprach (1908): «Die Kunst spricht nie etwas anderes aus als sich selbst.»¹⁴⁰ Folglich hängt die Künstlichkeit mit dem medialen, elementaren Selbstbezug ihrer Bilder zusammen und nicht nur mit der dargestellten Realität.

Die artifizielle Verfremdung des gegenständlichen Stoffs soll bei Klimt und Schiele etwas Wahres zur Erkenntnis bringen, worin sich Künstler und Betrachter wiederfinden. Wenn Schiele sich verstellt und verkleidet inszenierte, wie ein Schauspieler und Regisseur, wollte er im Rollenspiel ein Anderer sein und beim Betrachter in reiner Zugekehrtheit bildrhetorisch einen Eindruck erwecken, weniger ein substantielles, subjektives Inneres ausdrücken.¹⁴¹ Keine Person ist hinter der gemalten Oberflächenmaske zu vermuten. Auf den Betrachter gemeinsam einwirkend, sind Ausdruck und Dekoration bei Klimt und Schiele kein Gegensatz.

Sie machen dem Betrachter mit absichtlichen Fehlleistungen der Wirklichkeitsnachahmung das Sehen als ein komplexen Erkenntnisprozess von Auswählen, Ergänzen, Invertieren, Assoziieren, Animieren, Erinnern, Schlussfolgern, Vorstellen bewusst. Solches läuft im Alltag unbewusst ab. Ein Wahrnehmungsbild wird aus unendlichen Lichtimpulsen in elektrische Signale umgewandelt und interpretierend zu einer räumlich bewegten Gegenständlichkeit konstruiert. So sind in der Malerei von Klimt und Schiele die elementaren Ordnungsmuster aus Linien, Konturen, Farben und Figur-Grund-Bestimmungen jenen elementaren Mustern strukturell ähnlich, die das Gehirn beim Wahrnehmen und Erinnern für seine Modellannahmen der Welt verarbeitet, was wurde von Freud, Riegl, Gombrich und Kandel erforscht wurde. Letzterer sprach dafür vom «Privattheater des Geistes».¹⁴² Und Max Brod (1884–1968) formulierte passend: «Der Vorhang geht auf, man sieht was man sieht».¹⁴³ Die nackte Wahrheit des Geschauten und die nackte Wahrheit des Bildes sind bei Klimt und Schiele an die nackte Wahrheit des Sehens geknüpft.

In «heiligen Gesprächen» über Berichte alter Mystiker liess Musil im «Mann ohne Eigenschaften» das Geschwisterpaar Ulrich und Agathe bei der Reflexion über Berichte alter Mystiker vom «wunderbaren Zustand» eines sekun-

denhaften Sehens im Wechsel mit dem gewöhnlichen Anblick sprechen, wobei van Gogh und Rilke erwähnt werden.¹⁴⁴ Wahrnehmungspsychologisch ist das bildhafte Sehen von Musil mit der weitenden Bilderfahrung bei Klimt, Schiele und Matisse vergleichbar. Musil geht es mit seinen Protagonisten um die Erfahrung einer «schwebenden Einheit» aller Dinge und Seelenkräfte», um das «Vergessen und Nichtmehrverstehen», das «Untergehen der Dinge», das «Stummwerden» und «Verschwinden der Gedanken und Absichten». Um eine «Blindheit», worin man in einer Klarheit sähe und zugleich «tot und übernatürlich lebendig» sei. Um ein «Entwerden» und ein «gebendes und nehmendes Sehen». Als würde bei einem gewöhnlichen Anblick das unbewusste Papier und die «gewohnheitsmässige Verwebung in ihnen» zerreißen und ein «Gewoge» von Empfindungen und Wahrnehmungen auf der Bildfläche bleiben, «als ob es ohne Umrisse das ganze Gesichtsfeld ausfüllte». Einzelheiten seien nun ««innig»» verbunden und zögen keine Aufmerksamkeit mehr auf sich. Dann löse sich die Bildfläche auf und alles gehe grenzenlos in einen über. Wenn man gewöhnlich etwas anblicke, sei der Blick hingegen «[...] wie ein Stäbchen oder ein gespannter Faden, woran sich Auge und Anblick gegenseitig stützen, und irgendein grosses Gewirk von solcher Art stützt jede Sekunde; wogegen in dieser einen eher etwas Schmerzlich-Süßes die Augenstrahlen auseinanderzieht.» Mitten in der Welt bleibe man, doch es sei, «als ob der Raum aus den Dingen gezogen

würde oder irgendetwas Imaginäres geschähe», «etwas unendliches Ruhendes und Umfassendes». Dann zerrissen «Stille» und «Klarheit» und der «wunderbare Zustand» höre auf. Der Mensch habe also «zwei Daseins-, Bewusstseins- und Denzustände», was ihm als «uranfängliche Unordnung und Unfertigkeit» eigentlich einen «tödlichen Gespensterschreck» einflößen müsste.

Die Ornamentation bei Klimt und Schiele vermittelt zwischen toter Materialität und lebendiger Sichtbarkeit, zwischen Faktizität und Wirkung und steht als Folge der modernen Kontingenzerfahrung, wie von Musil geschildert, zwischen zwei Daseins-, Bewusstseins- und Denzuständen des Menschen. Am Ornamentalen vollzieht sich der Wechsel vom gewöhnlichen Anblicken des materialen Bildgegenstands und seiner wiedererkennbaren Motive zum bildhaft relationalen Sehen und umgekehrt. Die gebundene Oberflächigkeit der Einzelheiten und ihre verlebendigende Weitung steigern sich kontrastierend und bringen sich gegenseitig zu Bewusstsein.¹⁴⁵

Nach Oscar Wilde und Robert Musil war es dann der «künstliche Künstler» Andy Warhol (1928–1987), der den «tödlichen Gespensterschreck» moderner Wirklichkeit an dekorativen und endlos multiplizierbaren, musterartigen Abbildern der Medien- und Konsumgesellschaft und von sich selbst als oberflächliche Produkte tiefgründig inszenierte. Zu Klimts «Goldener Adele» gesellte sich seine «Goldene Marilyn» (Abb. 34) (1962).¹⁴⁶

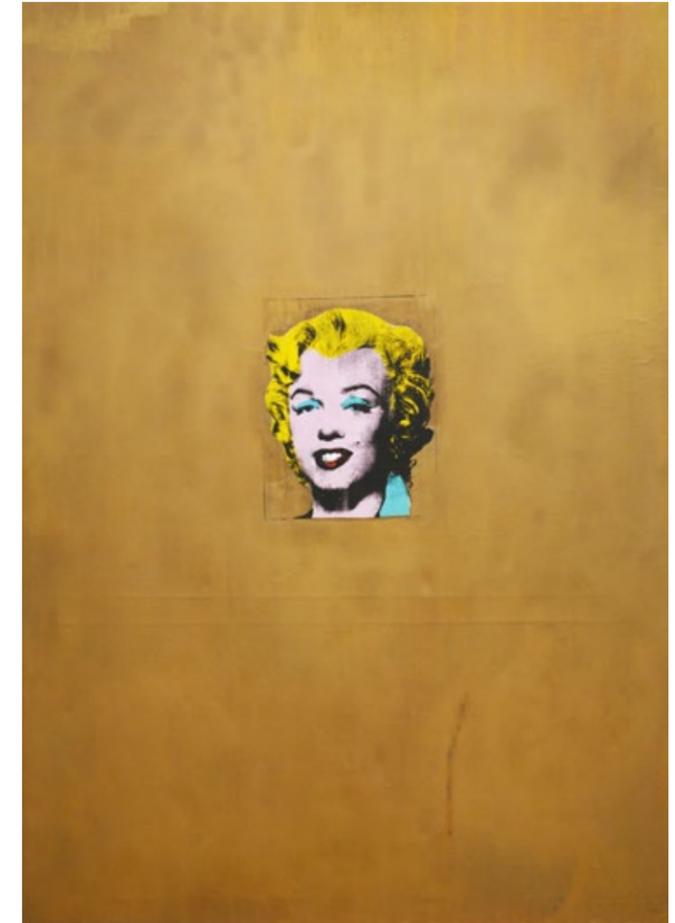


Abb. 34
Andy Warhol
Gold Marilyn Monroe
 1962, Siebdrucktinte und Acryl auf Leinwand,
 211,4 x 144,7 cm, Museum of
 Modern Art (MoMA), New York.

Jeanne Fichtner-Egloff

JAPONISMUS UND JAPANAUSSTELLUNGEN IN WIEN UM 1900

*«Das ist keine Mode mehr,
das ist Leidenschaft, das ist Verrücktheit»*

Die Faszination für alles Japanische, eine Bewegung, welcher der Franzose Philippe Burty (1830–1890) 1872 den Namen «Japonisme» gab, eroberte die Kunstmärkte in Europa und Nordamerika zwischen den 1860er-Jahren und dem ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts. Der Japonismus wirkte wie eine enorme, insbesondere formale Inspirationsquelle für die sich zu jener Zeit neu erfindenden Künste. Die kreative Assimilierung an Japan wirkte sich vor allem auf die dekorativen und bildenden Künste sowie auf Architektur, Inneneinrichtung und Mode aus. Die vielfältigen Ausdrucksformen des Japonismus wurzelten in dem Wunsch, die handwerklichen Werte und Traditionen wiederzubeleben, die durch die industrielle Revolution verloren schienen. So kam es, dass vor allem die Mittelschichten, die am meisten von der industriellen Revolution profitiert hatten, auch diejenigen waren, die sich am meisten zum Japonismus hingezogen fühlten.¹⁴⁷

Der Japonismus zelebrierte Exotik, Sinnlichkeit und Romantik. Der Erwerb von Möbeln, Keramik, Textilien und Metallarbeiten – japanisch oder im japanischen Stil – spielte eine Schlüsselrolle bei der Ästhetisierung des eigenen Hauses und der Garderobe. Der Glaube, die Japaner führten ein Leben in Harmonie mit der Natur, wobei Kunst

und Schönheit Vorrang vor materiellen Bedürfnissen hatten, war grundlegend für ihre Beliebtheit. Paris wurde zu einem der ersten Rezeptionszentren, wo 1886 bereits vierzig auf Asiatika spezialisierte Geschäfte in einem Branchenregister verzeichnet waren.¹⁴⁸ Kurz darauf folgte London und spätestens nach der Weltausstellung 1873 wurde auch Wien zu einem Zentrum der Japanbegeisterung in Europa.

Unter den Kunstschaffenden waren es die Impressionisten, die sich als erste sowohl motivisch wie auch formal mit japanischer Kunst auseinandersetzten. Zu den beliebtesten Sujets ihrer Ölbilder zählten schön gekleidete Damen oder auch Stillleben. Ein Beispiel ist das im Stile Auguste Blondels (1799–1872) gemalte Werk eines unbekanntes Künstlers. Es zeigt eine Dame im Kimono auf einem Bärenfell (circa 1885) und stammt aus der Sammlung des Historischen und Völkerkundemuseums in St. Gallen (Abb. 35). In Gedanken versunken hält die dargestellte Schönheit einen Rundfächer in der Hand und posiert vor verschiedenen japanischen Kunstobjekten: vor einer grossflächigen Tapiserie mit Vogeldarstellungen und einer in blauer Seide montierten Tuschemalerei mit der Darstellung eines Kranichs. Der Kimono selbst nimmt in dieser Art Darstellung einen besonderen Platz in der Entwicklungsgeschichte der Mode

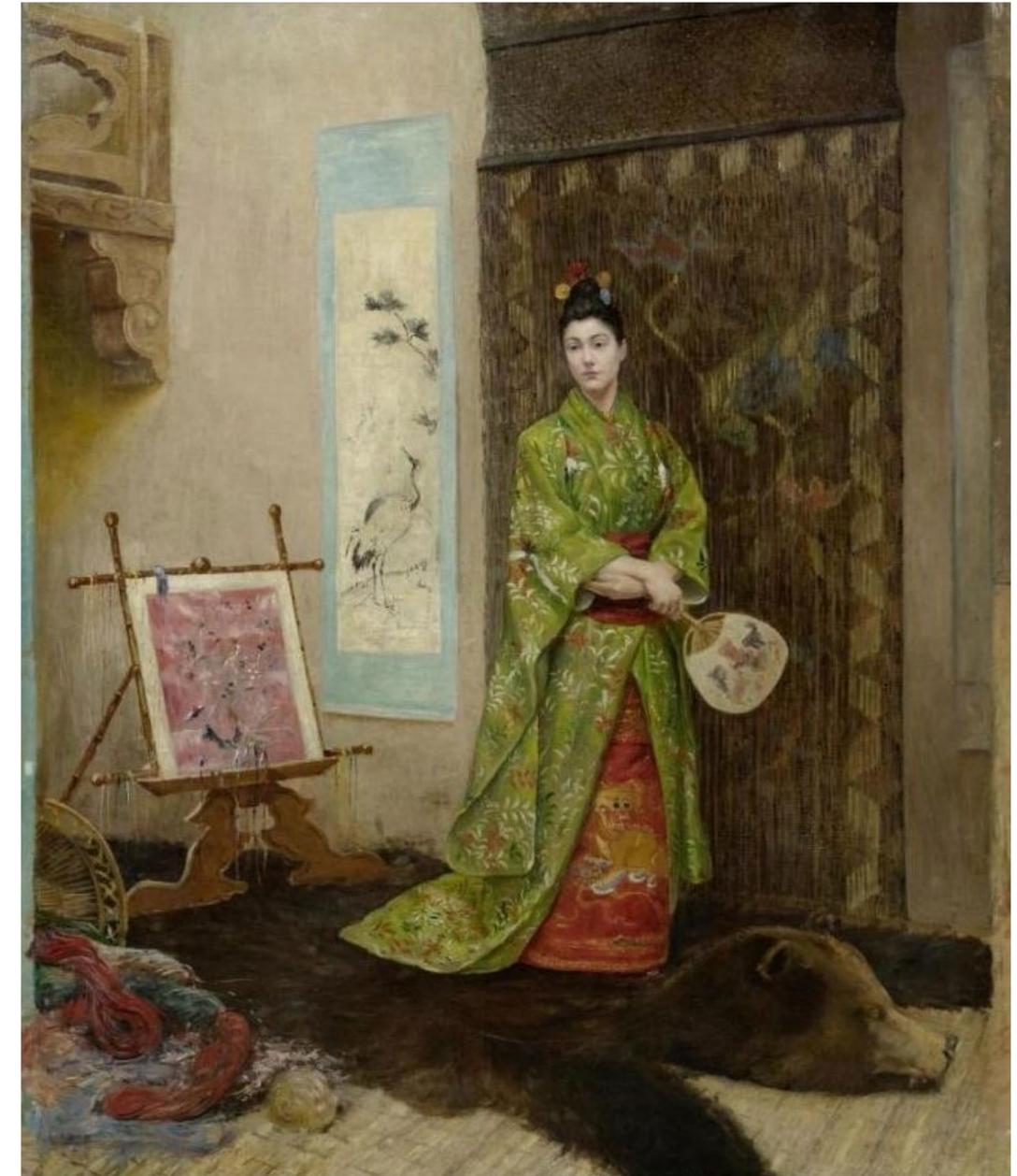


Abb. 35

Künstler(in) unbekannt

Schönheit im Kimono auf Bärenfell

ca. 1885, Öl auf Leinwand, HVM, St. Gallen.

Abb. 36 (links)

Japanische Teekanne aus Lack

ca. 1900, schwarzer Lack (Roiro) mit Golddekor, HVM, St. Gallen



Abb. 37 (rechts)

Utagawa Hiroshige**Der Takibi-Schrein auf der Oki-Insel**

aus der Serie Rokuju yoshu meisho zue (Berühmte Orte der rund 60 Provinzen, 1853), HVM, St. Gallen.



Abb. 38

Ansicht eines Curio-Shops

um 1880, handkolorierte Fotografie, Bildarchiv des National Museums, Tokyo.



des 19. Jahrhunderts ein: Er suggeriert einerseits die Sinnlichkeit des Orients, andererseits stellt er auch eine ganz neue «drapierte» Kleidung dar, welche die Frau aus der Enge des Korsetts befreien konnte.

Die Flut der Importe aus Japan nach der Internationalen Ausstellung von 1862 in London stimulierte bei Künstlern und Designern eine erhöhte Wertschätzung von Materialien, Techniken, Formen und Farben. Bambus, sowohl echter als auch imitierter, wurde weitgehend für Einrichtungsgegenstände verwendet, seine hellen Farbtöne und schlanken Linien entsprachen der für Wände neu propagierten helleren Farbpalette. Koloman Mosers (1868–1918) elegante, ebonisierte Möbel erinnern an die glänzend schwarze Oberfläche des japanischen Lacks (Kat. 105, Abb. 36). Die Raffinesse der japanischen Metallarbeiten mit ihren komplexen Legierungen und reichen koloristischen Effekten war ein Katalysator für Experimente mit unedlen Metallen, die zuvor von den Designern zugunsten von Silber und Gold ignoriert wurden. Christopher Dresser (1834–1904) war einer der wenigen britischen Designer, die tatsächlich nach Japan reisten, was ihm die Gelegenheit gab, das japanische Kunsthandwerk im Kontext der einheimischen Produktion kennenzulernen. Sein Studium der Keramikher-

stellung aus erster Hand konnte er während einer viermonatigen Reise auf Einladung der japanischen Regierung absolvieren.

Ein wichtiger Impuls ging von der japanischen Druckgrafik aus, den Farbholzschnitten. Es waren buntgedruckte Blätter in verschiedenen Formaten, auf Japanisch *ukiyo-e* genannt, «Bilder der fließenden Welt», die in Japan im 18. und vor allem 19. Jahrhundert in der Region von Tokyo (damals Edo) und Osaka massenweise produziert und durch einen Verlag kommerziell in der Bevölkerung zu relativ günstigen Preisen verkauft wurden. Der Ausdruck *ukiyo* («fließende, vergängliche Welt») war der Inbegriff des städtischen Flairs, der Mode und volkstümlichen Unterhaltung in den pulsierenden Metropolen Edo und Osaka. Professionelle weibliche Unterhalter (*geisha*), das Theater (*kabuki*), Dichtung und Kunst waren Teil dieser aufblühenden Kultur und zählten neben Landschaftsdarstellungen zu den beliebtesten Sujets der japanischen Druckkunst.

Japanische Farbholzschnitte offenbarten den Künstlern eine gänzlich neue Perspektive auf ihre Sujets und stellten bisherige Traditionen auf den Kopf. Wichtige Elemente der Narration flüchten aus dem Zentrum an den Rand. Motive werden radikal fragmentiert. Die Künstler rücken nahe an

die Szenen heran, kombinieren Vogelperspektive mit Frontalansicht, und Räume lösen sich in Flächen auf. Für manche, wie beispielsweise Vincent van Gogh (1853–1890), waren es die Form und die Ästhetik der japanischen Kunst, die zu seinen Kopien der japanischen Holzdrucke – teilweise in andere Medien wie Ölmalerei – führten. Für Paul Gauguin (1848–1903) war es das Medium des Farbholzschnitts selbst, das einen wichtigen Ausgangspunkt für sein eigenes Schaffen darstellte.¹⁴⁹ Und für Künstler wie Gustav Klimt waren es die Ikonografie sowie der Reichtum an Mustern und Gestaltungsmitteln der Oberflächen, die Eingang in seine Werke fanden.¹⁵⁰

Der Druck *Oki, Takibi no yashiro* (der Takibi-Schrein auf der Oki-Insel, 1853) von Utagawa Hiroshige (1797–1858) verdeutlicht die besonderen Merkmale der japanischen Bildkomposition (Abb. 37). Er zeigt einen vom Bildrand angeschnittenen Schiffsbug bei starkem Wellengang in der Nähe des Ufers der Oki-Insel. Das Blatt stammt aus der Serie *Rokuju yoshu meisho zue* («Berühmte Orte der rund 60 Provinzen»). Der Titel des Blatts weckt die Erwartung, dass die Darstellung des Takibi-Schreins im Zentrum der Komposition sein müsste. Doch Hiroshige führt in seiner asymmetrischen Bildkomposition das Auge des Betrachters an den

Rand des Bildes zum Schiffsbug und lässt die Matrosen bei der zeremoniellen Weihung der Segel als Hauptattraktion erscheinen.

Internationale Kunstausstellungen

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts traf man in Europa sehr selten auf japanische Kunst. Praktisch nur in hohen Adelskreisen, Königshäusern oder kaiserlichen Schlössern war es möglich, Japonica zu sehen. Sehr selten gab es Ausstellungen dieser Sammlungen. Der in Wien ansässige Japanologe und Historiker Peter Pantzer berichtet beispielsweise von einer Ausstellung im orientalischen Museum Wiens im Jahr 1884, die ausschliesslich aus Leihgaben des österreichischen Adels bestand.¹⁵¹ Ansonsten waren diese Sammlungen kaum öffentlich zugänglich. Erst als sich Bildungsreisen unter wohlhabenden Bürgern etablierten, gelangten mehr Wissen und Objekte japanischer Kunst in den Westen.¹⁵² Nachdem sich die japanische Regierung in den 1850er-Jahren gezwungen sah, die Häfen für den Welthandel zu öffnen, eröffneten in Yokohama oder Nagasaki die ersten *Curio-Shops*, in denen europäische oder amerikani-



Abb. 39
**The International Exhibition:
 The Japanese Court**
 in: The Illustrated London News,
 20 September 1862.

sche Kaufleute fernöstliche Kuriositäten erwerben konnten (Abb. 38). Gleichzeitig richtete man im Westen Weltausstellungen ein, an denen die neuesten technischen Errungenschaften aus aller Welt gezeigt wurden. Mit den Weltausstellungen, dem Kunsthandel und dem sich neu entwickelnden Ausstellungswesen keimte eine immer grössere Beliebtheit der japanischen Kunst und Kultur auf.

Gerade durch Weltausstellungen wurde die allgemeine Japanbegeisterung angeheizt. Künstler wurden durch die Werke inspiriert und verarbeiteten ihre Eindrücke in ihren Werken. Die allerersten Weltausstellungen fanden 1851 und 1855 in London statt und präsentierten nur wenige japanische Produkte. Erst mit der Londoner Weltausstellung von 1862 wurde Japan mit über 600 Objekten in einem eigenen länderspezifischen Raum vorgestellt (Abb. 39). Die Schau legte ihren Fokus auf die Präsentation des Kunsthandwerks. Unter den Exponaten befanden sich auch einige Farbholzschnitte, die grösstenteils aus der Privatsammlung des englischen Diplomaten Rutherford Alcocks (1809–1897) stammten. Rückwirkend resümiert Alcock, dass erst durch die Weltausstellung in London die ostasiatischen Artefakte bei uns als eine Kunstform wahrgenommen worden seien.¹⁵³

Japans Teilnahme an der Weltausstellung von 1873 in Wien

Insbesondere nach der Meiji-Restauration von 1868 war es der neu gegründeten japanischen Regierung ein grosses Anliegen, dass Japan an den Weltausstellungen und internationalen Warenmessen teilnahm. Nachdem die kapitalistische Ökonomie in Japan eingeführt worden war,¹⁵⁴ hatte Japan mit Österreich im Jahr 1869 einen Handels- und Freundschaftsvertrag abgeschlossen. Mit der Unterzeichnung dieses Vertrags wurde auch Österreichs Einladung zur Weltausstellung 1873 ausgesprochen. In einem Probeauf wurden zunächst alle für die Ausstellung vorgesehenen Exponate in einem Provisorium in Japan gezeigt. Aus dieser Präsentation ging das erste japanische Museum und spätere Nationalmuseum in Tokyo hervor. Für die Planung des Auftritts an der Weltausstellung wurde ein Komitee gegründet, das sich um die Organisation kümmerte und über ein Budget von über 500 000 Yen verfügte.¹⁵⁵ Die siebzig Mitglieder sollten in Wien allerdings nicht nur ausstellen, sondern auch von Europa lernen und sich mit den dortigen Neuerungen vertraut machen. Der erste japanische Gesandte, Sano Tsunetami, nahm aus Wien beispielsweise

Anregungen zur Gründung einer Rot-Kreuz-Gesellschaft mit. Die umfangreiche Präsentation umfasste mehr als 6 000 Exponate aus unterschiedlichen Lebensbereichen und wurde mit fast 200 Preisen prämiert.¹⁵⁶ Auch wenn zahlreiche Naturalien, industrielle Produkte, Werkzeuge und so weiter gezeigt wurden, nahmen hand- und kunsthandwerkliche Arbeiten den meisten Raum ein. Sie sollten der Welt einerseits demonstrieren, dass Japan in technischer Hinsicht mit den europäischen Nationen mithalten konnte, andererseits fungierten sie als Muster für den Import nach Europa (Abb. 40).

Die Darstellung Japans an der Weltausstellung in Wien wurde zu einem Publikumsmagneten. Insbesondere kleine, käuflich zu erwerbende «Souvenirs» wie Tassen, Kästchen und Fächer begeisterten die Besucher und kursierten in der ganzen Stadt.¹⁵⁷ Ergänzt wurden die Ausstellungsstücke um die Nachbildung eines Kyōtoer Tempels sowie einer Gartenanlage mit Teehaus und künstlichem Wasserfall. Zudem konnte ein weiteres Teehaus besucht werden. Es gehörte nicht zur offiziellen Ländersektion, sondern war von Baron Stillfried von Rathenitz (1839–1911) auf eigene Kosten nach Wien gesandt worden.¹⁵⁸

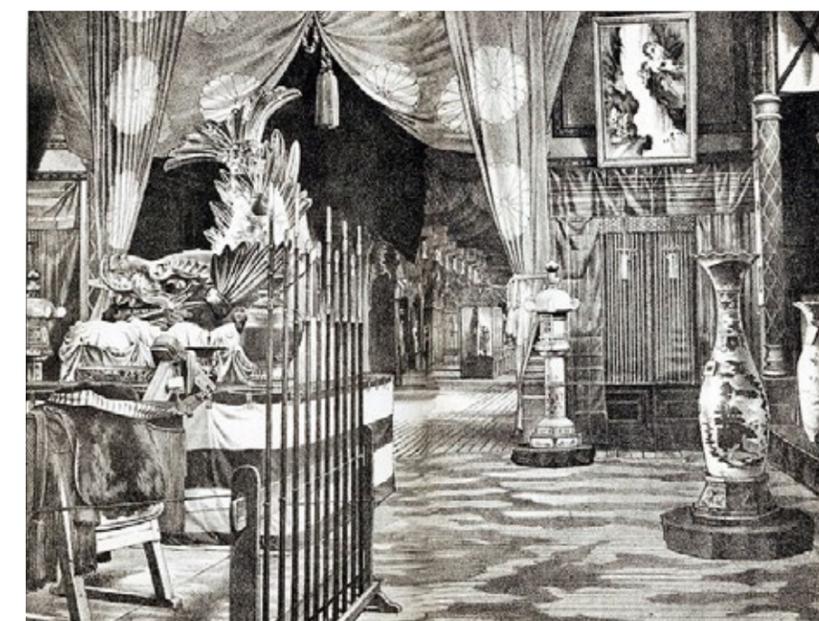


Abb. 40
**Eingangsbereich des Japanischen
 Pavillons an der Weltausstellung in Wien**
 1873, Ausschnitt eines Zeitungsberichtes
 von Sano Tsunetami,
 National Diet Library, Tokyo.

Die VI. Kunstausstellung der Wiener Secession

Eine weitere Inspirationsquelle und ein Begegnungsort mit japanischer Kunst in Wien war die VI. Kunstausstellung der Wiener Secession im Januar und Februar 1900 (Kat. 4). Die Präsentation war ganz der japanischen Kunst gewidmet, sogar das aktuelle Heft der Zeitschrift *Ver Sacrum* zeigte ein japanisches Motiv. Beim Plakat zur Ausstellung wurde ein Ausschnitt aus einem berühmten Farbholzschnitt des japanischen Künstlers Kikukawa Eizan (1787–1867) abgebildet: das hochformatige Bild – ein sogenanntes «Pfostenbild», japanisch *hashira-e* – eines Jünglings mit Jagdfalken (Abb. 41).

Die VI. Kunstausstellung war die einzige Ausstellung der Wiener Secession, die ausschliesslich Werke historischer Meister zeigte. Der Katalog zählte insgesamt 691 Nummern, darunter zahlreiche japanische Holzschnitte.¹⁵⁹ Zustande gekommen war die Ausstellung auch dank der Freundschaft des damaligen Präsidenten der Secession, Franz Hohenberger (1867–1941), mit dem Wiener Sammler japanischer Kunst, Adolf Fischer (1856–1914), aus dessen Sammlung die Exponate zur von Koloman Moser gestalte-

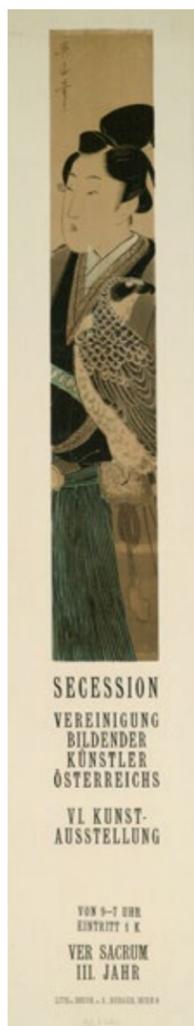


Abb. 41
Kikukawa Eizan
Pfostenbild eines Jünglings mit Jagdfalken
abgebildet in: Albert Berger (1863 – 1931). Plakat der VI. Ausstellung der Wiener Secession, 1900, Farblithographie, Fotografie Christian M. Nebehay GmbH Antiquariat und Kunsthandlung.



Abb. 42 (links)
Josef Hoffmann
Papiermuster 1
um 1900, Stilisierte Blätter, Rot, Farblithografie auf Papier, Privatbesitz.

Abb. 43 (rechts)
Josef Hoffmann
Papiermuster 2
um 1903, Stilisierte Vögel, Grün, Farblithografie auf Papier, Privatbesitz.

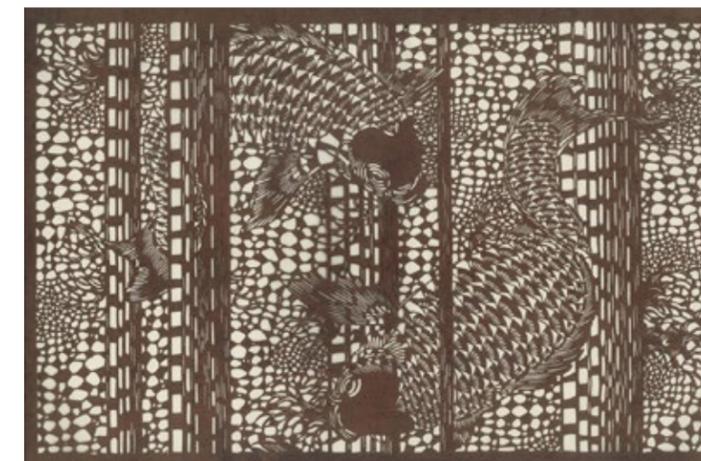


Abb. 44 (links)
Yamada Naosaburo
Japanische Musterbücher
(*shin bijtsukai), 1902, HVM, St. Gallen.

Abb. 45 (rechts)
Katagami
(Japanische Textilfärbeschablone), Maulbeerrinde, HVM, St. Gallen.

ten Präsentation stammten. Was die Quantität betrifft, so dominierten zwei grosse Objektgruppen die Schau: Schwerter, Schwertbeschläge und Stichblätter (ca. 250 Stück), ausserdem Malerei und Farbholzschnitte (ebenfalls ca. 250 Objekte). Als letzte Gruppe waren noch japanisierende Werke von Franz Hohenberger zu sehen. Bei der Gruppe der Secession stiess die Ausstellung auf grosse Begeisterung. Nach der Eröffnung fügte Ludwig Hevesi, einer der Chronisten der Secession, die folgende Überschrift der Ausstellung hinzu «Die Secession in Japan».¹⁶⁰ Ein begeisterter Besucher der Ausstellung war der aus Prag stammende Künstler Emil Orlik, der 1899 Mitglied der Wiener Secession wurde und sich sehr für die japanische Holzschnittkunst interessierte – so sehr, dass er noch im gleichen Jahr nach Japan aufbrach, um vor Ort Eindrücke zu sammeln und selbst alle Schritte in der Produktion eines Farbholzschnitts zu erlernen. Von ihm stammt beispielsweise der Druck *japanische Pilgerer auf dem Weg zum Fujiyama* (1901), einer von über zwanzig Farbholzschnitten, die er während seines Aufenthalts in Japan auf Reisen anfertigte (**Kat. 91**).¹⁶¹

Zu den wichtigsten Leistungen der Secessionsmitglieder gehörten die Stoffentwürfe, die gleichzeitig auch als Dekor in den *Ver Sacrum*-Heften wiederkehren (**Kat. xy**).¹⁶² Die

aufwendigen Dekore zeigen auf, wie sich jedes beliebige Motiv in ein Ornament oder in ein Symbol auflösen und sich immer weiterentwickeln konnte. Ganz konsequent lehrte dies Josef Hoffmann, der Gründer der Wiener Werkstätten, der diese Form der Kunstauffassung in seiner Ornamentgestaltung an der Kunstgewerbeschule perfektionierte; dies erkannten auch seine Zeitgenossen und beschrieben seine Werke als «in japanischer Art» (**Abb. 42, Abb. 43, Abb. 44**).¹⁶³

Von der vielseitigen Anwendbarkeit von Flächenornamenten erfuhren die Wiener Künstler auch durch die Entdeckung japanischer Färbeschablonen (*katagami*) (**Abb. 45**). Sie wurden zu begehrten Sammelobjekten für Museen und von Künstlern immer wieder studiert und kopiert. Allein im österreichischen Museum für Kunst und Industrie, heute MAK, befinden sich über 10 000 Färbeschablonen, die meisten davon aus dem ehemaligen Besitz des Archäologen und Japanreisenden Heinrich Siebold (1852 – 1908).

Auch in Gustav Klimts Alltag war Japan omnipräsent: Er sammelte japanische Textilien und Kleider, entwarf Kimonos für sich und seine Partnerin Emilie Flöge. Sein Atelier zierte Hängerollen, Porzellane und japanische Farbholzschnitte. Beim Fenster stand sogar eine Samurai-Rüs-

tung, die heute noch erhalten ist.¹⁶⁴ Die Japonismusbewegung in den Künsten sowie die Japanbegeisterung in der Bevölkerung allgemein legten gegen Ende des 19. Jahrhunderts zweifellos eine der wichtigsten Grundsteine zur sich neu entwickelnden Ornamentgeschichte in Wien.

Monika Mähr

WIENER WERKSTÄTTE STOFFDRUCK – KULTURELLES ERBE IN DER SCHWEIZ.

Die Handdruckmodel und ihre Geschichte

Die Wiener Werkstätte (WW), gegründet 1903 von Josef Hoffmann, Koloman Moser und dem Financier Fritz Warndorfer, stand dem neuen Zeitgeist der Secession um Gustav Klimt nahe. Eine moderne Entwurfskultur sollte Kunst und Handwerk vereinen und alle Lebensbereiche erfassen. Die wirtschaftliche Blütezeit der Belle Epoque und ein kunstsinniges finanzkräftiges Publikum, vornehmlich aus jüdischen Kreisen, versprachen Erfolg. Gesamtkunstwerke wie das *Palais Stoclet* in Brüssel (1905–1911), das Josef Hoffmann in Zusammenarbeit mit der Wiener Werkstätte schuf, festigten deren Ruf. Gustav Klimt trug mit seinem berühmten *Stoclet-Fries*, einem acht Meter langen Mosaik, zum Erfolg bei. Als Künstler war er auch von den Stoffen und dem Schmuck der Wiener Werkstätte angetan. Seiner Weggefährtin, der Modeschöpferin Emilie Flöge (**Kat. 104–105**), schenkte er Schmuck von Koloman Moser und Josef Hoffmann. Er malte Damen in Kleidern der Wiener Werkstätte, so zum Beispiel Friederike Maria Beer (**Abb. 28**).

Stoffe gehörten schon vor der Gründung einer eigenen Abteilung um 1910 zum Repertoire der Wiener Werkstätte und wurden vor allem für Interieurs und Möbel verwendet. In der Anfangszeit waren es mehrheitlich Webstoffe der Wiener Firma Joh. Backhausen & Söhne. Bekannt sind die

geometrisch gerasterten Entwürfe Josef Hoffmanns. Auch Koloman Moser schuf abstrakte Kompositionen ebenso wie stilisierte Pflanzenmuster und Tierformen. «Die Motive entsprechen ihrer stets streng in die Fläche eingebundenen Form der Forderung der Zeit nach materialgerechten Entwürfen.»¹⁶⁵ Später überwogen die Druckstoffe. Auch diese wurden meist auswärts hergestellt. Wichtige Firmen in Wien waren Gustav Ziegler, Teltscher & Löwy oder Franz Bujatti. Daneben taucht eine Vielzahl weiterer Produzenten auf, darunter in Vorarlberg die Alpenländische Druckfabrik in Hohenems, in der Ostschweiz die Textil-Werke Blumenegg (Goldach) oder in Basel die Färberei- und Appreturgesellschaft FAG vorm. Clavel & Lindenmeyer.

Josef Hoffmann blieb der Wiener Werkstätte bis 1931 verbunden. Als Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Wien und Leiter der Fachklasse Architektur ab 1898 förderte er junge begabte Kräfte, die ihr künstlerisches Potential in den 1910er- und 1920er-Jahren der Wiener Werkstätte zur Verfügung stellten. Dazu gehörte eine grosse Anzahl Frauen.¹⁶⁶ Die meisten dieser Künstlerinnen wurden in den frühen 1890er-Jahren geboren. Mit dem Jahrgang 1884 zählten etwa Lotte Fochler (1884–1972) oder Mizzi Vogel (1884-?) zu den ersten, die nach der Kunstgewerbeschule

Abb. 46

WW-Motiv *Flamingo*

Entwurf Lotte Fochler 1910/11,
Leinen bedruckt,
Galerie Ruf AG, Schweiz.

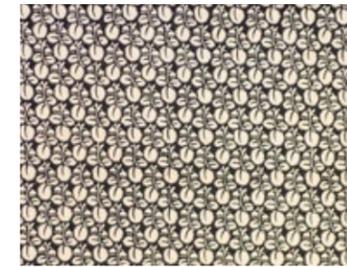


Abb. 47 (links)

Model mit WW-Motiv

Gallus (1 von 2)

Entwurf Maria Likarz 1924,
Sammlung Rosmarie Amacher, Zürich.



Abb. 48 (rechts)

WW-Motiv *Gallus*

Entwurf Maria Likarz 1924,
Seide bedruckt, MAK Wien.



für die Wiener Werkstätte als Stoffentwerferinnen tätig wurden (**Abb. 46, Kat. 117**).¹⁶⁷ Sie waren im gleichen Alter wie Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, ebenfalls Hoffmann-Schüler, der 1911 zum ersten künstlerischen Leiter der Modeabteilung bestimmt wurde,¹⁶⁸ oder Dagobert Peche (1887–1923), der ab 1915 als Mitarbeiter Hoffmanns die künstlerische Gesamtleitung übernehmen konnte.¹⁶⁹ Herausragende und produktive Künstlerinnen der etwas jüngeren Generation waren beispielsweise Maria Likarz (1893–1971), Mathilde Flögl (1893–1958), Felice Rix (1893–1967) oder Vally Wieselthier (1895–1945). Maria Likarz entwarf sogar mehr Stoffmuster als Dagobert Peche.¹⁷⁰ Die abgebildeten Druckmodel stehen für die Vielfalt der Entwürfe: die Motive *Gallus* von Maria Likarz (**Abb. 47, Abb. 48**) und *Hobby* von Mathilde Flögl (**Abb. 49**). Das kreative Potential ist dabei im Kollektiv zu suchen, nicht allein in der Direktive der Leiter. Auch diese verdankten viele ihrer Inspirationen dem mehrheitlich weiblichen Team. Insgesamt zeigen die Stoffentwürfe auch «eine intensive Beschäftigung mit den unterschiedlichsten künstlerischen Entwicklungen ihrer Zeit, wie Futurismus, Russischer Konstruktivismus oder Einflüsse des Bauhauses.»¹⁷¹



Abb. 49

Model mit WW-Motiv

Hobby (1 von 6)

Entwurf Mathilde Flögl 1928,
Sammlung Rosmarie
Amacher, Zürich.



Abb. 50

Interieur der Wiener
Werkstätte-Filiale in Zürich

Deutsche Kunst und Dekoration

Bd. XLV, Oktober 1919 bis März 1920.



Abb. 51

Inserat *Neue Zürcher Zeitung*,
21. März 1917.

Wiener Werkstätte in Zürich

Die Wiener Werkstätte entging Anfang 1914 nur knapp dem Konkurs. Als neue Investorin und Auftraggeberin trat die Familie Primavesi auf. Der Bankier und Industrielle Otto Primavesi (1868–1926) übernahm 1915 auch die Geschäftsleitung und erweiterte das Vertriebsnetz.¹⁷² Mitten im Ersten Weltkrieg, im Jahr 1917, eröffnete er eine Filiale an der Bahnhofstrasse 12 in Zürich, an bester Lage zwischen Paradeplatz und See.¹⁷³ Dagobert Peche war für die Ausstattung der Räumlichkeiten verantwortlich und leitete die Filiale bis 1919 (Abb. 50). Diese bestand bis nach dem Tod von Otto Primavesi 1926.¹⁷⁴

Vom 22. bis 24. März 1917 fand im Tonhalle-Pavillon in Zürich eine grossartig inszenierte *Wiener Mode-schau* statt, die der Eröffnung der Filiale vorausging (Abb. 51). In einer Vorschau hiess es: «Die ersten Wiener Häuser haben an der Kollektion gearbeitet».¹⁷⁵ Es ging also nicht allein um die Wiener Werkstätte. Man wollte Wien als wichtiges Modezentrum neben Paris etablieren.¹⁷⁶ Resümiert wurde in jenem Kriegsjahr, kurz nachdem Deutschland – Kriegspartner von Österreich-Ungarn – den verschärften Unterseebootkrieg gegen die Westmächte lanciert hatte: «Man kann den Wienern nicht böse sein. Sie kamen, wurden gesehen und siegten, siegten auf der ganzen Linie [...]. Es waren drei

Gala-Vorstellungen, die Wiens Modekünstler den Zürchern boten, und sie wurden zu begehrten gesellschaftlichen Anlässen, bei denen jene nicht kleine Gruppe von «tout Zürich» anwesend war [...]. Und das Geheimnis des grossen Erfolgs? Letzten Endes die Aufmachung, der Rahmen, den Künstler als Arrangeure um das Ganze gelegt hatten [...]. Und schliesslich: die Musik! Wiener Klänge, Wiener Geigenstrich, Wiener Rhythmus; allein schon diese 50 befrackten Österreicher oben auf der Galerie zogen mit ihren Weisen das Auditorium in den Bann und unrettbar verfiel man in Wiener Stimmung.»¹⁷⁷ Wie auch in der Donaumetropole litt die Oberschicht in den Schweizer Städten noch kaum unter den Einschränkungen des Kriegs und konnte sich an diesem Spektakel erfreuen. Für die Mehrheit sah die wirtschaftliche Lage 1917 jedoch anders aus, die Inflation nahm zu, die Preise stiegen, die Kaufkraft sank. Mit den zunehmenden Importschwierigkeiten begann der Bundesrat gerade in jenem Frühling, die Grundnahrungsmittel schrittweise zu rationieren. Ab Februar 1917 wurde der Verkauf von frischem Brot verboten und im März der Bezug von Reis und Zucker eingeschränkt. Für die Reichen ging das Leben jedoch weiter, Rationierungen konnten sie meist umgehen. Das Schweizer Satiremagazin *Nebelspalter* thematisierte die Sorglosigkeit der Menschen in der Fastnachtszeit (Abb. 52).

Abb. 52 (rechts)

Johann Friedrich Boscovits
Der überflüssige Prinz Karneval

Karikatur, *Nebelspalter*,
24. Februar 1917.

Abb. 53 (links)

Johann Friedrich Boscovits
Nach der Schweizer Woche

Karikatur, *Nebelspalter*,
10. November 1917.



Angesichts der positiven Resonanz der Modeschau versprach eine Niederlassung der Wiener Werkstätte Erfolg. Es gab aber auch Stimmen, die in der Kriegszeit vor ausländischer Konkurrenz warnten. Die erste Schweizer Mustermesse in Basel im April 1917 oder die *Schweizer Woche* Ende Oktober waren neue Veranstaltungen, um die Aufmerksamkeit der Konsumentinnen und Konsumenten auf inländische Erzeugnisse zu lenken.¹⁷⁸ Als der Deutsche Werkbund eine Ausstellung zeitgleich zur Mustermesse durchführen wollte, wurde dies als Propaganda gewertet. Auch die *Wiener Mode-schau* hatte just im Anschluss an die traditionellen Zürcher Anlässe im Hotel Baur au Lac stattgefunden und diese mit ihrem glanzvollen Auftritt in den Schatten gestellt. So bemerkte ein kritischer Zeitgenosse: «Im Frühjahr 1917 hat der Wiener Werkbund in scheinbar harmloser Art seine staatlich gut subventionierte Modeschau in Zürich abgehalten. Es hiess, ohne Verkaufsabsichten. Nun ist aber zu konstatieren, dass sich in Zürich eine Wiener Werkstätte A.-G. niedergelassen hat [...]. Gewiss wollen wir nicht chauvinistisch werden und ganz besonders nicht die hochwertige Konkurrenz auszuschalten suchen, aber gerade jetzt, wo unser schweizerischer Handwerker- und Gewerbestand so schwere Zeiten durchmacht, wollen wir uns nicht scheuen, ganz energisch dafür zu wir-

ken, dass ihm der einheimische Käufer nicht abspenstig gemacht werde.»¹⁷⁹ Auch hier reagierte der *Nebelspalter* mit einer Karikatur (Abb. 53). Vielleicht war sich Dagobert Peche der Kritik bewusst. Es fällt auf, dass die beiden Schweizer Stoffdruckereien, die Textil-Werke Blumenegg und Clavel & Lindenmeyer, zwischen 1917 und 1919 mehrere Aufträge für die Wiener Werkstätte ausführten, so zum Beispiel *Dubno* von Reni Schaschl (1895–1979) (Abb. 54).¹⁸⁰ Von Dagobert Peche gibt es eine ganze Serie von Entwürfen, die er in Basel produzieren liess. Auch die Stoffbezeichnungen lassen immer wieder Bezüge zur Schweiz erkennen: Sie heissen *Biel*, *Grindelwald*, *Flims* oder *Sargans*, *Reuss*, *Thur* oder *Sitter*, *Rigi* oder *Rütli*. Im Ersten Weltkrieg lernten mehrere Mitarbeitende das Land kennen. In einem Turnus kamen sie «in die «reiche» Schweiz, wo sie sich sattessen sollten».¹⁸¹

Für das Jahr 1918 war auf dem Tonhalle-Areal in Zürich eine grosse Ausstellung des Schweizerischen Werkbunds geplant. Von diesem Anlass konnte sich auch die nahegelegene Filiale der Wiener Werkstätte Synergien beziehungsweise ein für das Kunstgewerbe aufgeschlossenes Publikum erhoffen. Obwohl die Werkbund-Ausstellung schlichte und erschwingliche Arbeiter- und Mittelstandswohnungen vorstellte und die Wiener Werkstätte-Filiale mit ihrer

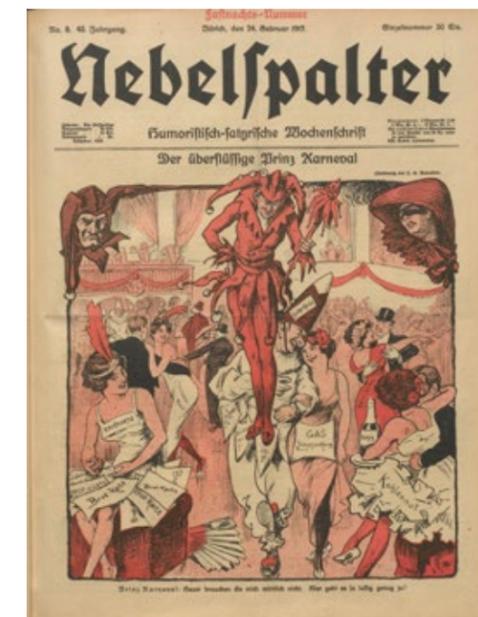




Abb. 54 (links)
WW-Motiv
Dubno
Entwurf Reni Schaschl 1912–1918,
Farbprobe auf Papier,
Sammlung Rosmarie Amacher,
Zürich.

Abb. 55 (rechts)
Model mit WW-Motiv
Mekka (1 von 10)
Entwurf Arthur Berger 1911–1913,
Sammlung Rosmarie Amacher,
Zürich.

dekorativen und luxuriösen Ausstattung an der Bahnhofstrasse eher die kaufkräftigen Schichten im Fokus hatte, warben doch beide um eine neue Raumkunst und trafen damit den Nerv der Zeit. Im textilen Bereich herrschte in Zürich ein gewisses Vakuum, nachdem 1910 die Fachschule für Textile Kunst an der Kunstgewerbeschule Zürich wegen mangelnder Schülerzahlen und schlechter Berufsaussichten geschlossen worden war.¹⁸² Nach einem Wettbewerb für Stoffdruckmuster der Gewerbemuseen Zürich und Winterthur 1917 hiess es: «Die hier angesprochenen Künstler waren überwiegend Architekten, die neben Bauten auch Möbel und die entsprechenden Stoffe selbst entwarfen. Dafür ausgebildete textile Zeichner oder Kunsthandwerker waren praktisch nicht zu finden.»¹⁸³ Mit Sophie Taeuber (1889–1943) ab 1916 und Otto Morach (1887–1973) ab 1919 erhielt die Textilausbildung an der Kunstgewerbeschule Zürich wieder hervorragende Lehrkräfte. Sie prägten die jüngere Generation wie beispielsweise Elsie Giauque (1900–1989). Der Schweizerische Werkbund begann seinerseits, den Druck von Künstlerstoffen zu fördern, «die sich am Jugendstil der Wiener Werkstätten orientierten».¹⁸⁴

Auf historischen Aufnahmen der Verkaufsräume der Wiener Werkstätte an der Kärntnerstrasse in Wien, in Marienbad und schliesslich in Zürich sind überall Tapeten beziehungsweise Wandbespannungen mit dem Design *Mekka* von Arthur Berger (1892–1981) zu sehen (Abb. 55). Das Set von Druckstöcken für diesen Entwurf, der auch für Kleidstoffe verwendet wurde, befindet sich heute mit vielen anderen in Zürich, in einem Depot unweit der Bahnhofstrasse. Sie sind in Besitz der Sammlerin Rosmarie Amacher, Gründerin der *Swiss Textile Collection* und Inhaberin von *Le Coupon – Haute-Couture Stoffe* in Zürich. Ein weiterer Teil des Nachlasses, ebenfalls etwa rund 800 Model, wird heute im Schweizerischen Nationalmuseum aufbewahrt. Wie kam es dazu? Die Druckstöcke der Wiener Werkstätte waren in der Bilanz jeweils als wertvolle Aktiva aufgeführt.¹⁸⁵ Hier ein kurzer Vergleich zu heute: Eines der wenigen Schweizer Unternehmen, die sich gegenwärtig noch dem Stoffdruck – allerdings dem Siebdruck – widmet, ist die TDS Textildruckerei Arbon. Sie kann auf einen grossen Fundus von über 2500 Sieben zurückgreifen, unter anderem aus der ehemaligen Textilfirma Heberlein in Wattwil. Verlangt ein Kunde für ein Dessin neue Siebe, muss er



Abb. 56 (links)
Model mit WW-Motiv
Amur (1 von 1)
Entwurf Dagobert Peche 1911–1913,
Sammlung Rosmarie Amacher,
Zürich.

Abb. 57 (rechts)
Model mit WW-Motiv
Anemone (2 von 12),
Entwurf Felice Rix 1927,
Sammlung Rosmarie Amacher,
Zürich.

allein für die Herstellung pro Farbe mit etwa 800 Franken rechnen. Die Holzmodel von früher waren ebenfalls aufwändig in ihrer Herstellung. Es gab Muster, die auf nur einem Model basierten wie *Amur* von Dagobert Peche (Abb. 56), aber auch sehr kostspielige mit über zwanzig Druckstöcken. Die Herstellung verlangte Fachwissen und wurde von spezialisierten Modelstechern nach der Zeichnung des künstlerischen Entwurfs übernommen. «Die das Muster bildenden Linien können einerseits aus dem Holz herausgeschnitten werden» oder «das Muster wird mit Metallstegen aus Kupfer und Messing in den Holzkern «gestochen», so dass diese die Musterkonturen bilden».¹⁸⁶ Oft gab es Kombinationen wie bei Felice Rix's japanisch inspiriertem Muster *Anemone* (Abb. 57).

Bei der Liquidation der Wiener Werkstätte 1932 war nur mehr ein kleiner Teil dieser wertvollen Model im Haus und wurde über das Auktionshaus Glückselig in Wien, im Lokal der Wiener Werkstätte an der Kärntnerstrasse, versteigert. Der grösste Teil, das heisst etwa 2000 Stück, befand sich beim Basler Produzenten Clavel & Lindenmeyer.¹⁸⁷ Der Bezug zu Basel hat mit den letzten Investoren der Wiener Werkstätte zu tun. Seit 1926 war der Niedergang trotz

eines erneuten Rettungsversuchs nicht mehr aufzuhalten gewesen. Dazu kam die Weltwirtschaftskrise Ende der 1920er-Jahre. «Luxusware war in dieser wirtschaftlich so schwierigen Zeit nicht gefragt.»¹⁸⁸ 1930 gingen die Anteile der Gesellschaft auf zwei neue Financiers über, auf Alfred Hofman, Direktor der Österreichischen Linkrustawerke, und Georges Oeri, Kaufmann aus Reinach bei Basel. «Die neuen Financiers kündigten Ende 1931 die Arbeiter und Künstler, lösten die Werkstätten auf und beschränkten sich auf den Verkauf des Warenlagers. Auch Josef Hoffmanns Vertrag wurde nicht verlängert.»¹⁸⁹ Die Druckmodel in Basel wurden Mitte der 1930er-Jahre dann von Alfred Hofman mit allen Rechten an eine andere Schweizer Stoffdruckerei verkauft. Es handelte sich hier um die renommierte Handdruckerei für Künstlerstoffe von Richard Rudolf Wieland in der Nähe von Zürich.¹⁹⁰



Abb. 58

Barbara Wieland druckt das WW-Motiv

Lianen

Entwurf Ugo Zovetti um 1911,

Foto Bernhard Fuchs 1999.

Handdruckerei für Künstlerstoffe R. R. Wieland in Gattikon

Richard Rudolf Wieland (1907–1997) stammte aus einer alten Basler Ratsherrenfamilie und war der Sohn des Jugendstilkünstlers Hans Beat Wieland (1867–1945), der mit Albert Welti, Cuno Amiet und Max Buri befreundet war. Hans Beat Wieland hatte einen Bezug zur Ostschweiz. Sein Geburtsort ist Mörschwil, sein Vater war Ingenieur und Brückenbauer. Er starb beim Bau der Wil-Toggenburgbahn 1868. Danach zog die Familie nach Basel. Seine Künstlerlaufbahn begann Hans Beat Wieland 1885 in München, 1894 schloss er sich der Münchner Secession an und hatte auch Beziehungen nach Wien. 1918 kehrte er mit seiner Familie in die Schweiz zurück, lebte in Schwyz und ab 1930 in Kriens bei Luzern. Sein Sohn Richard wuchs in diesem Künstlerhaushalt auf und verfügte zudem über eine fundierte Ausbildung im Textilbereich. Das Handwerk hatte er in einer Handdruckerei in Bayern erlernt, dann in der englischen Textilindustrie und in Schweizer Grosswebereien gearbeitet, bevor er sich selbständig machte.¹⁹¹

Mitten in der schweren wirtschaftlichen Krisenzeit der 1930er-Jahre gründete er also mit einem «Quantum Mut und Unbekümmertheit» seine Künstlerwerkstatt.¹⁹² Erster Standort 1934 war Kriens, 1937 konnte der Firmengründer die Gebäude einer ehemaligen Baumwollspinnerei und -weberei in Gattikon, im Zürcher Sihltal (Gemeinde Thalwil) übernehmen. Richard Rudolf Wieland war nicht nur Unternehmer, sondern auch leidenschaftlicher Sammler von alten Druckstöcken und Mustern. Er erwarb diese von stillgelegten Glarner Druckereien oder in Neuenburg, wurde auf Flohmärkten und bei Antiquitätenhändlern fündig. Nach dem Zweiten Weltkrieg weitete er seine Suche aus, erwarb Model mit volkstümlichen Motiven zum Beispiel in Prag, Bratislava, Salzburg oder Lyon.¹⁹³ Manchmal liess er auch Model nach historischen Vorlagen neu stechen.¹⁹⁴ Hauptabnehmer solch traditioneller Stoffe war das Schweizer Heimatwerk. Wielands Sammlung umfasste schliesslich Beispiele aus aller Welt, auch aus Indien oder Japan. In diesem Bestand waren die Druckmodel der Wiener Werkstätte für ihn ein besonderes Highlight.

Als Lehrer an der Schweizerischen Textilfachschule in Zürich ermöglichte Richard Rudolf Wieland jungen Nach-

wuchskräften, Praxiskenntnisse in seiner Stoffdruckerei zu erlangen. Den Weg nach Gattikon fanden auch führende Designer und Designerinnen des Schweizerischen Werkbunds wie Noldi Soland oder Elsi Giauque. Seine Tochter Monika liess sich ebenfalls zur Textildesignerin ausbilden und wurde Textilrestauratorin. Ihre Schwester Barbara übernahm wichtige Funktionen im Betrieb als kaufmännische Mitarbeiterin und in allen Bereichen des Unternehmens. Auch für sie war der Stoffdruck eine Passion (Abb. 58).

In Wielands Musterbüchern tauchten über die Jahre immer wieder Motive der Wiener Werkstätte in unterschiedlicher Kolorierung auf – ein Hinweis, dass er die Qualität dieses Kulturguts besonders schätzte und stets weiter pflegte.¹⁹⁵ Er war innovativ und wollte diesen Schatz nutzen.¹⁹⁶ In diesem Zusammenhang sei auf ein weiteres Beispiel aus seiner Modellsammlung hingewiesen, das Muster *Weingartl* von Fritzi Löw (1891–1975) (Abb. 59, Abb. 60).¹⁹⁷ Weingartl war der Name einer bekannten Weinhandlung mit Delikatessengeschäft und Restaurant in der Johannesgasse in Wien, geführt vom jüdischen Kaufmann Emil Beer. Seine Tochter Friedericke war unter anderem Mannequin für Mode der Wiener Werkstätte. Wie es heisst, wünschte sich die 24-Jährige von ihrem Freund, dem Maler Hans Böhler, statt einer Perlenkette lieber ein Porträt von Gustav Klimt. Das Gemälde wurde bereits erwähnt. Es kostete 20 000 Kronen (Abb. 28). Ihre Mutter Isabella Beer richtete nach dem frühen Tod ihres Ehemanns 1908 die berühmte Kaiser-Bar an der Krugerstrasse in Wien ein (heute Kruger's American Bar), unter anderem ausgestattet mit Wandmalereien der Wiener Werkstätte. Richard Rudolf Wieland machte dieses und andere Muster – zum Beispiel an Messen – bekannt. Der grosse Erfolg blieb jedoch aus.¹⁹⁸ Der Zeitgeist verlangte nach anderen Dekoren. Als das Unternehmen 1972 seine Türen schloss, führte Barbara Wieland den Handdruck noch in kleinem Rahmen in Räumlichkeiten der Textildruckerei Suhr weiter.¹⁹⁹

Die Künstlerstoffe der Wiener Werkstätte faszinieren noch heute. Rosmarie Amacher, umtriebige Sammlerin und Unternehmerin aus Zürich, hat einen Grossteil der Druckmodel und Musterbücher aus dem Besitz von Barbara Wieland mit allen Rechten erworben (Abb. 61) und lanciert in Zusammenarbeit mit Schweizer Designerinnen und Designern neue Kollektionen.²⁰⁰ Die Handdrucke stehen



Abb. 59 (links)
 Model mit WW-Motiv
Weingartl (1 von 2)
 Entwurf Fritz Löw 1910 – 1917,
 Sammlung Rosmarie Amacher,
 Zürich.

Abb. 60 (rechts)
 WW-Motiv
Weingartl
 Farbprobe auf Papier,
 Sammlung Rosmarie Amacher,
 Zürich.



Abb. 61
 WW-Motiv
Säge
 Entwurf Marianne Perlmutter
 1910 – 1917, Musterbuch
 mit Farbproben, Sammlung
 Rosmarie Amacher, Zürich.



Abb. 62
Emanuela Zambon
 Neuinterpretation des WW-Motivs
Stachelrosen
 Entwurf Heddi Hirsch 1910 – 1932,
 Digitaldruck auf Papier, Zürich 2020.



Abb. 64
Martin Leuthold
Einstecktuch
 mit WW-Druckstöcken,
 Zürich/St. Gallen 2020.



Abb. 63
Evelin Keller
 Neuinterpretation eines
 WW-Motivs und Umsetzung
 in eine Kollektion,
 St. Gallen/Roggwil 2017.

digital zur Verfügung, die Stoffe werden in kleinen Auflagen zum Beispiel in Italien produziert. *Le Coupon – Haute-Couture Stoffe* in Zürich vertreibt diese unter dem Label *Slowfabrics*. Hier findet man das geometrische Muster *Säge* von Marianne Perlmutter (1891–1967) ebenso wie die expressionistisch anmutenden *Stachelrosen* von Heddi Hirsch (1895–1947). Entwurferrinnen wie Andrea Buck aus Diessenhofen, Mara Tschudin aus Luzern oder Emanuela Zambon aus Zürich haben die Druckvorlagen neu interpretiert (Abb. 62). Der kreative Fundus inspirierte auch die Ostschweizer Modedesignerin Evelin Keller, die sich in ihrer Diplomarbeit an der Schweizerischen Textilfachschule in Zürich mit einem Jugendstilmotiv befasste und in eine Kollektion einfließen liess (Abb. 63).

Schliesslich haben die Druckmodelle auch den weltbekannten St. Galler Designer Martin Leuthold zu neuen Entwürfen angeregt. In einem Beispiel lässt er diese sogar selbst zum Motiv werden (Abb. 64). Mit den überlieferten Modellen und den neuen Stoffentwürfen bleibt das kulturelle Erbe der Wiener Werkstätte nicht nur in den Museen, sondern auch in unserem Alltag weiterhin präsent.